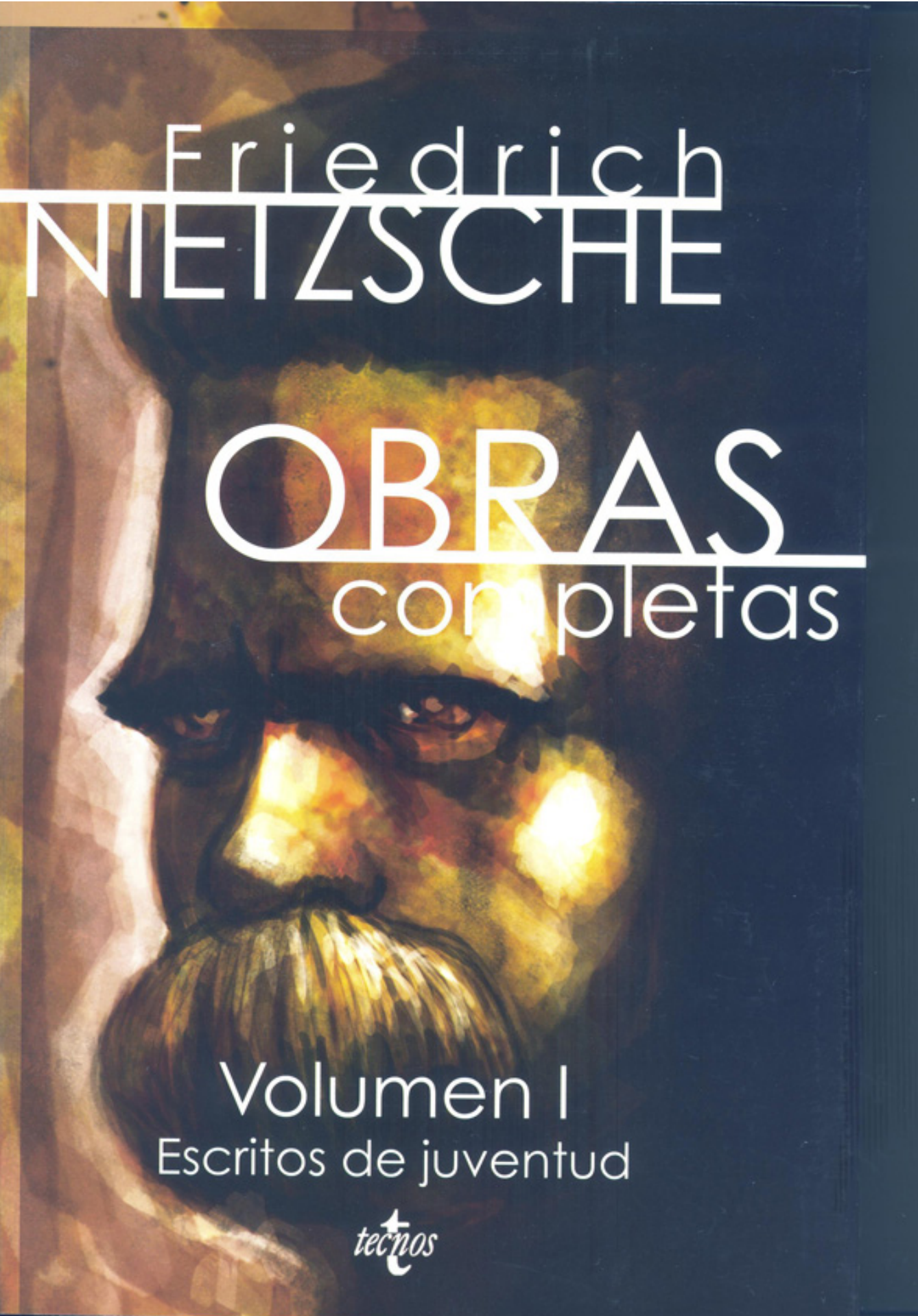
Friedrich

NIETZSCHE

OBRAS completas



Volumen I

Escritos de juventud

tecnos

FRIEDRICH NIETZSCHE

OBRAS COMPLETAS

VOLUMEN I
ESCRITOS DE JUVENTUD

Edición dirigida por
DIEGO SÁNCHEZ MECA

Traducción, introducciones y notas de
JOAN B. LLINARES, DIEGO SÁNCHEZ MECA
Y LUIS E. DE SANTIAGO GUERVÓS

Edición realizada bajo los auspicios
de la Sociedad Española de Estudios
sobre Nietzsche (SEDEN)

tecnos

Título original:
Sämtliche Werke: Die Geburt der Tragödie; Unzeitgemäße Berrachtungen I-IV; Nachgelassene Schriften 1870-1873

Diseño de cubierta:
Carlos Lasarte González

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística, fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© De la edición de la obra: DIEGO SÁNCHEZ MECA, 2011
© De la traducción y notas: JOAN B. LLINARES, DIEGO SÁNCHEZ MECA y LUIS E. DE SANTIAGO GUERVÓS, 2011
© EDITORIAL TECNOS (GRUPO ANAYA, S. A.), 2011
Juan Ignacio Luca de Tena, 15 - 28027 Madrid
ISBN: 978-84-309-5221-2 (obra completa)
ISBN: 978-84-309-5209-0 (volumen I)
Depósito Legal: M-3.183-2011

Printed in Spain. Impreso en España por Closas Orcoyen

ÍNDICE

ABREVIATURAS Y SIGNOS ..... *Pág.* 11

INTRODUCCIÓN AL VOLUMEN I: LA EVOLUCIÓN DEL PENSAMIENTO DE NIETZSCHE EN SUS ESCRITOS DE JUVENTUD, por Diego Sánchez Meca 13

1. *Los años de formación: Recepción y reinterpretación de la* Bildung *clásico-romántica* 14
   1.1. Vida y poesía 14
   1.2. Demócrito, Schopenhauer, Kant 17
2. *El nacimiento de la tragedia* 23
   2.1. Dioniso/Wagner: El extraño centauro 24
   2.2. El drama musical como *Gesamtkunstwerk* 27
   2.3. La hipótesis metafísica de la unidad primordial 31
   2.4. Sócrates y el fin de la época trágica 35
3. *Los proyectos inacabados* 37
   3.1. El futuro de la educación 37
   3.2. Arte sin metafísica 40
4. *Las consideraciones intempestivas* 45
   4.1. El filisteísmo de la nueva cultura alemana 45
   4.2. Historia y vida 47
   4.3. El sabio contra el erudito 49
   4.4. Bayreuth: De apóstol a apóstata 51

CRITERIOS DE ESTA EDICIÓN 55

PRIMERA PARTE
ESBOZOS AUTOBIOGRÁFICOS Y APUNTES FILOSÓFICOS DE JUVENTUD (1858-1869)

PREFACIO, por Diego Sánchez Meca 63

1. Esbozos autobiográficos 67
2. El heroísmo: Prometeo, Byron, Hermanarico 163
3. *Fatum* e historia 201
4. Hermenéutica bíblica y cristianismo 209
5. Pensamientos varios 217
6. Sobre Historia y Literatura 229
7. Apuntes para un ensayo sobre Demócrito 241
8. Sobre Schopenhauer 293
9. La teleología a partir de Kant 303

SEGUNDA PARTE
EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA
Y ESCRITOS PREPARATORIOS

PREFACIO, por Joan B. Llinares 323

El nacimiento de la tragedia 329
Ensayo de Autocrítica 329
Prólogo a Richard Wagner 337
Capítulo 1 338
Capítulo 2 342
Capítulo 3 345
Capítulo 4 348
Capítulo 5 352
Capítulo 6 356
Capítulo 7 359
Capítulo 8 364
Capítulo 9 369
Capítulo 10 374
Capítulo 11 378
Capítulo 12 383
Capítulo 13 388
Capítulo 14 391
Capítulo 15 395
Capítulo 16 399
Capítulo 17 404
Capítulo 18 409
Capítulo 19 413
Capítulo 20 419
Capítulo 21 422
Capítulo 22 427
Capítulo 23 431
Capítulo 24 434
Capítulo 25 437

Escritos preparatorios 439
1. El drama musical griego 439
2. Sócrates y la tragedia 450
3. La visión dionisíaca del mundo 461

TERCERA PARTE
ESCRITOS PÓSTUMOS
DEL PERÍODO DE BASILEA

PREFACIO, por Luis E. de Santiago Guervós 479

Sobre el futuro de nuestras instituciones educativas 483
Introducción 483
Prólogo 486
Primera conferencia 488
Segunda conferencia 500
Tercera conferencia 511
Cuarta conferencia 521
Quinta conferencia 531

Cinco prólogos a cinco libros no escritos 543
1. Sobre el *pathos* de la verdad 544
2. Pensamientos sobre el futuro de nuestras instituciones educativas 549
3. El Estado griego 551
4. La relación de la filosofía schopenhaueriana con una cultura alemana 559
5. El certamen de Homero 562

Un mensaje de Año Nuevo al editor del semanario En el nuevo Reich 569

La filosofía en la época trágica de los griegos 571
Capítulo 1 573
Capítulo 2 576
Capítulo 3 578
Capítulo 4 582
Capítulo 5 584
Capítulo 6 587
Capítulo 7 590
Capítulo 8 592
Capítulo 9 594
Capítulo 10 596
Capítulo 11 599
Capítulo 12 602
Capítulo 13 603
Capítulo 14 604

Sobre verdad y mentira en sentido extramoral 609
Capítulo 1 609
Capítulo 2 617

Exhortación a los alemanes 621

CUARTA PARTE
CONSIDERACIONES INTEMPESTIVAS

PREFACIO, por Joan B. Llinares 627

David Strauss, el confesor y el escritor 641
Capítulo 1 641
Capítulo 2 645
Capítulo 3 650
Capítulo 4 653
Capítulo 5 658
Capítulo 6 661
Capítulo 7 664
Capítulo 8 669
Capítulo 9 673
Capítulo 10 678
Capítulo 11 681
Capítulo 12 686

De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida 695
Capítulo 1 697
Capítulo 2 703
Capítulo 3 707
Capítulo 4 711

Capítulo 5 715
Capítulo 6 719
Capítulo 7 725
Capítulo 8 729
Capítulo 9 735
Capítulo 10 743

Schopenhauer como educador 749
Capítulo 1 749
Capítulo 2 752
Capítulo 3 758
Capítulo 4 766
Capítulo 5 775
Capítulo 6 780
Capítulo 7 792
Capítulo 8 797

Richard Wagner en Bayreuth 807
Capítulo 1 807
Capítulo 2 809
Capítulo 3 812
Capítulo 4 817
Capítulo 5 821
Capítulo 6 826
Capítulo 7 829
Capítulo 8 834
Capítulo 9 842
Capítulo 10 849
Capítulo 11 855

APÉNDICE
LA POLÉMICA SOBRE «EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA»

PREFACIO, por Luis E. de Santiago Guervós 861

Erwin Rohde: Reseña (no publicada en su tiempo) para la *Litterarische Centralblatt* 883

Erwin Rohde: Comunicación en *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, 26 de mayo de 1872 889

Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff: ¡Filología del futuro!, Berlín, 1872 897

Richard Wagner: Carta abierta a F. Nietzsche en *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, 23 de junio de 1872 917

Erwin Rohde: Pseudofilología, Leipzig, 1872 923

Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff: ¡Filología del futuro! Segunda parte, Berlín, 1873 951

ABREVIATURAS Y SIGNOS

AC	*El Anticristo*
BA	*Sobre el futuro de nuestras instituciones educativas*
CV	*Cinco prólogos a cinco libros no escritos*
DD	*Ditirambos de Dionisio*
DS	*David Strauss. Primera consideración intempestiva*
DW	*La visión dionisíaca del mundo*
EH	*Ecce homo*
FW	*La gaya ciencia*
GD	*Crepúsculo de los ídolos*
GM	*La genealogía de la moral*
GMD	*El drama musical griego*
GT	*El nacimiento de la tragedia*
HL	*Sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida. Segunda consideración intempestiva*
JGB	*Más allá del bien y del mal*
M	*Aurora*
MA	*Humano, demasiado humano*
MD	*Exhortación a los alemanes*
NW	*Nietzsche contra Wagner*
PHG	*La filosofía en la época trágica de los griegos*
SE	*Schopenhauer como educador. Tercera consideración intempestiva*
SGT	*Sócrates y la tragedia griega*
ST	*Sócrates y la tragedia*
UB	*Consideraciones intempestivas*
VM	*Miscelánea de opiniones y sentencias*
WA	*El caso Wagner*
WB	*Richard Wagner en Bayreuth. Cuarta consideración intempestiva*
WL	*Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*
WS	*El caminante y su sombra*
WM	*La voluntad de poder*
Za	*Así habló Zaratustra*
FP	*Fragmentos Póstumos*, citados por nuestra edición en cuatro volúmenes, Editorial Tecnos, Madrid, 2006-2010, con indicación del volumen en números romanos
CO	*Correspondencia*, citada por la edición de Luis de Santiago, Editorial Trotta, Madrid, 2005 ss.
BAW	*F. Nietzsche, Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe*, ed. H. J. Mette, K. Schlechta, W. Hoppe, E. Thierbach, H. Krahe, N. Buchwald y C. Koch, Beck, Múnich, 1933-1940
GOA	*Friedrich Nietzsche Werke, Grossoktavausgabe*, Kröner, Leipzig, 1905 ss.
MU	*Friedrich Nietzsche Werke, Musarionausgabe*, R. Oehler, M. Oehler y F. Würzbach (eds.), Musaurion, Múnich, 1920-1929 (23 vols., los dos últimos de índices)
NDB	*Nietzsche Werke in Drei Bänden*, K. Schlechta (ed.), Hanser, Múnich, 1965

KGW	*Friedrich Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, G. Colli y M. Montinari (ed.), Walter de Gruyter, Berlín, 1967 ss.
KSA	*Friedrich Nietzsche, Kritische Studienausgabe*, G. Colli y M. Montinari (eds.), Walter de Gruyter, Berlín, 1980 (3.ª ed., 1999)
KSB	*Friedrich Nietzsche, Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe*, G. Colli y M. Montinari (eds.), Walter de Gruyter, Berlín, 1986
BN	*Nietzsches persönliche Bibliothek*, Giuliano Campioni y otros (eds.), Walter de Gruyter, Berlín, 2003
WWV	Schopenhauer, A., *Die Welt als Wille und Vorstellung*, en *Sämtliche Werke*, vols. II y III, A. Hübscher (ed.), Brockhaus, Mannheim, 1988 (*El mundo como voluntad y representación*, trad. cast. Pilar López de Santamaría, Trotta, Madrid, 2004-2005, 2. vols.)
PP	Schopenhauer, A., *Parerga und Paralipomena*, en *Sämtliche Werke*, vols. V y VI, A. Hübscher (ed.), Brockhaus, Mannhein, 1988 (*Parerga y paralipomena*, trad. cast. Pilar López de Santamaría, Trotta, Madrid, 2006-2009, 2 vols.)

Signos

< >	Incluido por los editores
[-]	Palabra indescifrable
[- - -]	Tres o más palabras indescifrables
— — —	Falta texto
[+]	Laguna de una palabra
[+ + +]	Laguna
Versalitas	Negrita en el texto original. Doble subrayado en manuscrito
Cursiva	Letras espaciadas en el original, subrayado en el manuscrito. Palabras en otros idiomas.

INTRODUCCIÓN AL VOLUMEN I: LA EVOLUCIÓN DEL PENSAMIENTO DE NIETZSCHE EN SUS ESCRITOS DE JUVENTUD

El objetivo de esta Introducción, expresado en su título, es tan fácil de señalar como seguramente difícil de lograr y de cumplir: hacer ver las líneas de fuerza que dan unidad y sentido a la evolución del pensamiento de Nietzsche a través de la enorme cantidad y heterogeneidad de apuntes, proyectos, materiales y obras publicadas incluidos en este volumen (que comprende su producción desde los años de formación hasta el abandono de su puesto docente en la Universidad de Basilea y su ruptura con Richard Wagner), y mostrar si existe continuidad entre este período y el horizonte de problemas de los que se ocupa su pensamiento posterior. Conectar, pues, los intereses y motivos que recogen los escritos más tempranos, los de sus años en Pforta, con los de la crítica a la filología mientras aprende y ejerce su oficio de filólogo, y todo ello, a su vez, relacionarlo con la crítica a la cultura y la «metafísica de artista» que desarrolla mientras milita al servicio de la causa wagneriana. ¿Cuáles son las relaciones internas, los elementos de continuidad y las inflexiones y transformaciones mediante las que todo este complejo de inquietudes y de ideas se va estructurando y evolucionando? Ensayar una respuesta a esta pregunta, aunque fuese sólo esquemática y aproximada, contribuiría a disolver equívocos y simplificaciones tan reiteradas como absurdas, tales como, por ejemplo, la de dar por obvio que la filosofía de Nietzsche comienza propiamente con *El nacimiento de la tragedia* porque en su producción anterior a esta obra sólo habría pura práctica filológica. O que, a partir de *El nacimiento de la tragedia* y, más en concreto, tras el abandono de su cátedra, Nietzsche pierde el interés por la filología al tiempo que reniega de su etapa schopenhaueriano-wagneriana, construyendo a partir de todo ello un pensamiento crítico-genealógico sin apenas relación esencial con sus escritos de juventud.

A título de hipótesis de organización para toda esta complejidad creo que puede delimitarse, en esta primera etapa del pensamiento nietzscheano, un problema central en torno al cual se entrelazan tres temáticas interrelacionadas. La cuestión central tiene que ver con su recepción y consiguiente actitud en relación con la crítica que el clasicismo y el romanticismo habían formulado contra la cultura moderna a partir del modelo idealizado del mundo griego. Y relacionadas con este eje central estarían estas tres temáticas concretas: la de la función de la filología clásica, la historia y la filosofía como instancias para la comprensión del ideal griego; la de la «imitación» de los griegos como modo de producir una renovación cultural capaz de dar a Alemania una identidad nacional comprendida como «nueva Grecia»; y la

de la figura del genio (el filósofo-artista) como el que debe producir el acto creador-renovador y guiar su evolución para que surta el efecto de transformación cultural que se pretende.

1. LOS AÑOS DE FORMACIÓN: RECEPCIÓN Y REINTERPRETACIÓN DE LA *BILDUNG* CLÁSICO-ROMÁNTICA

1.1. Vida y poesía

Aparte de la profunda impronta que dejará en su pensamiento y en su vida el haber nacido y crecido en una familia del clero protestante (casi exclusivamente rodeado de piadosas mujeres tras la muerte de su padre cuando sólo tenía cinco años), Nietzsche se educó en el ambiente de los años en que Alemania luchaba por tener una identidad cultural fuerte, ya que políticamente no tenía ni una historia común ni un territorio unificado como nación. Y esa identidad —se pensaba— no sería sino el desarrollo coherente de determinadas premisas establecidas en los individuos mediante la educación. El neohumanismo de Goethe, Schiller, Winckelmann, Lessing, etc. había señalado a la Grecia antigua como la más perfecta unidad de estilo y de carácter en cuanto nación. Constituía, pues, el modelo a seguir en la tarea del cultivo, recuperación y renovación del verdadero espíritu alemán, el cual debía dar su contenido propio a una *Bildung* capaz de delimitar, moldear y construir la singularidad del individuo y del pueblo alemán y restañar su presente fragmentación desde la fuerza de su unidad originaria. En esta *Bildung* debían confluir, en concreto, el estudio de la Antigüedad clásica, la religión luterana y la lengua y literatura germánicas. Y la filología, la historia y la filosofía eran los instrumentos para el conocimiento de los ideales del pasado de los que había de partir la redefinición de las tareas del presente. De ahí la preeminencia de los estudios humanísticos en el sistema educativo alemán y en iniciativas tan importantes para la construcción de esta identidad nacional como la creación, en 1810, de la Universidad de Berlín, de la que Humboldt fue su principal inspirador[1].

Los esbozos y escritos autobiográficos con los que comienza la primera parte de este volumen, redactados por el Nietzsche adolescente y joven para uso personal o como requerimientos escolares, nos permiten percibir su viva sintonía, desde muy pronto, con estas expectativas y su profunda dedicación a la tarea de formarse de acuerdo con los principios de esa *Bildung*[2]. Muchos de los escritos que nos han llegado de los años de adolescencia son disertaciones, poesías o comentarios desti-

[1] Cfr. Humboldt, W. von, «Antrag auf Errichtung der Universität Berlin (1809)», en *Werke in fünf Bänden*, A. Flitner y K. Giel (eds.), Cotta, Stuttgart, 1969, vol. IV; Weischedel, W. (ed.), *Idee und Wirklichkeit einer Universität. Dokumente zur Geschichte der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin*, Berlín, 1960; Abellán, J., «La idea de Universidad de Wilhelm von Humboldt», en F. Oncina (ed.), *Filosofía para la universidad, filosofía contra la universidad*, Dykinson, Madrid, 2009, pp. 273-296; Llinares, J. B., «Buscando espacios para la verdad: Nietzsche y la filosofía en la universidad», en F. Oncina (ed.), *op. cit.*, pp. 311-360.

[2] Sobre la vida de Nietzsche cfr. Schmidt, H. J., *Nietzsche absconditus oder Spurenlesen bei Nietzsche*, Berlín, 1994, 3 vols.; Janz, C. P., *Friedrich Nietzsche*, trad. cast. de J. Muñoz e I. Reguera, Alianza, Madrid, 1881 ss., 4 vols.; Förster-Nietzsche, E., *Das Leben Friedrich Nietzsches*, Leipzig, 1894.

nados a ser presentados en la *Germania*, una asociación que él mismo fundó con sus amigos de la infancia Wilhelm Pinder y Gustav Krug[3]. Sobre todo, destaca en estos escritos una concepción de la poesía y del espíritu poético como acción formadora, tanto del carácter individual como colectivo, y como entrenamiento de la sensibilidad a modo de propedéutica para acceder a un nivel superior de cultura[4]. Si en el ámbito de los estudios reglados de la enseñanza secundaria y universitaria se consideraba a la filología y a la historia como los instrumentos para el conocimiento de los ideales del pasado, en el nivel popular y en los ambientes familiares de la burguesía culta eran la poesía y la literatura los medios por los que se buscaba restablecer el valor ideal de lo antiguo. La cultura griega antigua, como el espíritu alemán de los *Eddas*, no se comprende sino a partir del estudio y familiarización con la lengua materna que los poetas griegos y los creadores de las leyendas germánicas elaboraron artísticamente. La poesía es la máxima expresión de la individualidad popular, por lo que antes de ser filólogo había que ser poeta. Así, los temas preferidos por el Nietzsche niño y adolescente son los de las leyendas germánicas, de entre las cuales su héroe favorito es Hermanarico, rey de los godos, cuya muerte le inspira un poema épico, el esbozo de una tragedia, una composición musical, un ensayo filológico y otro histórico[5]. Los versos finales del poema parecen sugerir anticipadamente un tema del Nietzsche maduro, el de la aceptación gozosa de la muerte y su advenimiento a mediodía[6]. Otros fragmentos revelan este mismo interés por figuras heroicas y titánicas, como Alejandro Magno, Prometeo, Manfred, los Nibelungos, en las que busca la figura que exprese la fuerza primigenia de la tradición germánica[7].

No obstante, su impulso poético y su afán de formación le llevaban a ampliar mucho más sus lecturas en las direcciones más diversas. En este sentido, los *Ensayos*, de Emerson, constituyen una de las influencias que con más insistencia se deja entrever en los primeros escritos de Nietzsche. Le atrae esa mezcla de romanticismo europeo y de optimismo americano tan propia de Emerson siendo, sobre todo, las descripciones de estados anímicos, su forma de sentirlos y de describirlos mediante metáforas e imágenes, las que con mayor frecuencia delatan esa influencia, que llegará a dejarse notar de forma amplia mucho después en los cantos del *Zaratustra*[8]. Lo mismo cabe decir de su entusiasmo por Byron, que se concentra, sobre todo, en Manfred, el per-

[3] Cfr. más adelante, en la Primera Parte de este volumen, el fragmento 4 [77], pp. 67 ss.

[4] Cfr. Hödl, H. G., «Dichtung oder Wahrheit? Einige vorbereitende Anmerkungen zur Nietzsches erster Autobiographie und ihrer Analyse von H. J. Schmidt», en *Nietzsche Studien*, 1994 (23), p. 304.

[5] Cfr. más adelante, en la Primera Parte de este volumen, el fragmento 16 [3], pp. 181 ss.

[6] Cfr. más adelante, en la Primera Parte de este volumen, el fragmento 12 [17], p. 177.

[7] De esta cuestión se ha ocupado ampliamente Campioni, G., *Nietzsche: La morale dell'eroe*, ETS, Pisa, 2009.

[8] Cfr. FP II, 12[68]. Por ejemplo, en la imagen de la afirmación de un mundo solar, pánico, lograda en la luz más fuerte del conocimiento, y que equivale para él al sentimiento de una plenitud de vida en la que el mundo se muestra como un conjunto de relaciones armoniosas iluminadas por la luz del conocimiento. Cfr. Za IV, Mediodía; y la carta a Carl v. Gersdorff de 7 de abril de 1866. Para la relación Nietzsche-Emerson cfr. Stack, G. J., *Nietzsche and Emerson. An elective affinity*, Ohio Univ. Press, Athens, 1992; Vivarelli, V., «Nietzsche und Emerson: Über einige Pfade in Zarathustras metaphorischer Landschaft», en *Nietzsche Studien*, 1987 (16), pp. 227-262; Zavatta, B., *La sfida del carattere: Nietzsche lettore di Emerson*, Ed. Riuniti, Roma, 2006; Baumgarten, E., *Das Vorbild Emerson in Werke und Leben Nietzsches*, Heidelberg, 1957; Baumgarten, E., «Mitteilungen und Bemerkungen über den Einfluss Emersons auf Nietzsche», en *Jahrbücher für Amerkastudien*, 1956

sonaje que expresa los aspectos más oscuros y extremos de la inspiración byroniana, como su apostasía religiosa, su idealismo exacerbado, etc.[9]

Vemos surgir, pues, el interés de confrontar los temas y héroes de la mitología germánica con los de la mitología griega, que aprende en los años de formación[10]. Con lo cual va formándose, a partir de aquí, una actitud hacia el héroe —determinante para todo su pensamiento posterior— como genio en cuanto personificación de una fuerza sublimada de la naturaleza que es la que nos eleva y nos hace avanzar, pero que, perteneciendo a la naturaleza, constituye, sin embargo, una excepción de la misma. El genio es lo sobrehumano como lo que sobrepasa y supera victoriosamente lo que lo humano es y ha sido hasta el presente. Y en este sentido es un puente echado hacia una nueva configuración de la humanidad.

De sus raíces protestantes conservará la autoexigencia de autenticidad y de probidad que se deja ver en sus relatos autobiográficos de juventud, y que acrisolada en multitud de notas y aforismos, culmina finalmente en la impresionante autobiografía de *Ecce homo*[11]. Desde esta autoexigencia deben valorarse sus recuerdos e impresiones relativos a la religión cristiana, pero también su lucha constante por alcanzar una independencia frente a esta fe de su infancia y de su ambiente familiar, que hace posible asistir al desarrollo de la historia espiritual del joven Nietzsche como un recorrido en busca de libertad. Es lo que atestigua su interés, mientras estudia teología en Bonn, por los aspectos filológicos de la crítica a los Evangelios y de lecturas correlativas tan decisivas para él como el libro de David Strauss, *Das Leben Jesu*, una obra que contribuirá de manera decisiva a poner en crisis su fe dogmática en las escrituras reveladas[12]. Aunque más directamente han de comprenderse también en esta misma línea escritos tan importantes como *Fatum e historia*[13], *Libertad de la voluntad y fatum*[14] o *Euforión*[15], en los que hay un claro desmarcarse de los valores y esquemas conceptuales del pasado. En concreto, en el primero de estos fragmentos, despuntan ya los primeros signos de los grandes temas de su madurez filosófica, como por ejemplo el *amor fati*, el eterno retorno, la crítica al Estado monstruo nivelador de las diferencias, el cristianismo como promotor del nihilismo y de la decadencia, sus opiniones sobre la historia y la ciencia, etc.

Schulpforta, la institución escolar en la que estudió su enseñanza secundaria, era, cuando Nietzsche ingresó en ella, la perfecta síntesis de los ideales de la burguesía culta (*Bildungsbürgertum*) de la época. En las páginas de su diario de este período vemos su primer aprendizaje de los fundamentos del método filológico[16]. Pforta era un centro educativo muy determinado por los estudios clásicos y por la crítica textual de raigambre protestante, lo que permitía ejercitar muy bien a los jóvenes estudiantes en las técnicas filológicas usuales en esa tradición. Nietzsche llega a dominarlas con

(1), pp. 93-152; Hubbard, S., *Nietzsche und Emerson*, Verlag für Recht und Gesellschaft, Basilea, 1958.

[9] Cfr. más adelante, en la Primera Parte de este volumen, el fragmento 12 [4], p. 173.

[10] Cfr. más adelante, en la Primera Parte de este volumen, el fragmento 13 [8], pp. 206 ss.

[11] Para la influencia de sus raíces cristianas cfr. Pernet, M., *Das Christentum in Leben des jungen Nietzsche*, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1989; Nancy, J.-L., «Notre probité!: sur la verité au sens moral chez Nietzsche», en *L'impératif catégorique*, Flammarion, París, 1983, pp. 63 ss.

[12] Cfr. a este respecto la carta a su hermana de junio de 1865.

[13] Cfr. más adelante, en la Primera Parte de este volumen, el fragmento 13 [6], pp. 201 ss.

[14] Cfr. más adelante, en la Primera Parte de este volumen, el fragmento 13 [7], pp. 204 ss.

[15] Cfr. más adelante, en la Primera Parte de este volumen, el fragmento 13 [12], pp. 207 ss.

[16] Cfr. más adelante, en la Primera Parte de este volumen, el fragmento 6 [77], pp. 89-114.

gran destreza, como lo demuestra, por ejemplo, su primer trabajo sobre Hermanarico en el que destaca el empleo del método comparativo para delimitar la forma germánica originaria de la saga y distinguirla de los elementos apócrifos que se han ido añadiendo luego en redacciones posteriores; o también su estudio de despedida sobre *Teognis de Megara*[17], que le valió para ser admitido por Friedrich Ritschl, prestigioso catedrático de Filología clásica en Bonn y en Leipzig, en el selecto círculo de sus alumnos universitarios.

La reflexión sobre la filología es una constante en todos estos escritos de juventud. Se pregunta por el sentido y los límites de las técnicas filológicas, el problema de la valoración de las fuentes, testimonios y tradiciones literarias de las que dependen nuestro conocimiento del mundo antiguo, la cuestión de la reconstrucción del contexto cultural en el que se sitúa el texto estudiado, el problema de la comprensibilidad del texto mismo en función de la posibilidad de restituirlo a su versión original o la gran cuestión de la relación entre filología y filosofía[18]. Ya como estudiante universitario, aunque su maestro Ritschl no era partidario de una excesiva cercanía de la filología a la filosofía, los apuntes del período de Leipzig muestran cómo la filología representa, para él, un quehacer desde el que se le hace necesario el recurso a la filosofía. Esto significa que Nietzsche no empezará a verse a sí mismo como filósofo cuando se aleje de la filología, sino que, entre su actividad como filólogo y su creciente dedicación a la filosofía, hay una estrecha relación que es, al mismo tiempo, de colaboración y de conflicto[19].

1.2. Demócrito, Schopenhauer, Kant

Este problema de la relación entre filología y filosofía es, en realidad, el eje sobre el que giran tres grandes grupos de apuntes que el presente volumen ha seleccionado e incluido en su Primera parte: el conjunto destinado a un ensayo sobre Demócrito, un segundo dedicado a Schopenhauer y un tercero con notas relativas a la discusión de la teleología a partir de Kant. Como he dicho antes, desde niño Nietzsche había sentido que el objeto principal de la filología no era tanto la simple adquisición y acumulación de un saber erudito, sino la formación, la *Bildung*, o sea, la autoeducación y la autorrealización[20]. Sin embargo, como consecuencia del enorme auge que conocieron los estudios históricos en Alemania y la nueva concepción de la historia que aportó el desarrollo del historicismo del siglo XIX, la filología clásica acabó siendo integrada en el conjunto de las disciplinas universitarias como ciencia histórica[21]. Y Nietzsche se resiste a que la filología clásica, columna vertebral de los ideales de la

[17] Publicado en el vol. II de esta edición.

[18] Sobre la tensión en el joven Nietzsche entre poesía y filología cfr. Campioni, G., «Leggere Nietzsche. Dall'agonismo inattuale alla critica della morale eroica», en C. Fornari y F. Sulpizio (eds.), *La filosofia e le sue storie*, Milella, Lecce, 1998, pp. 87-133.

[19] Cfr. Campioni, G. y Gerratana, F., «Inroduzione», en F. Nietzsche, *Appunti filosofici (1867-1869)*, Adelphi, Milán, 1993, pp. 9 ss.; Porter J. I., *Nietzsche and the Philology of the future*, Stanford Univ. Press, 2000, pp. 2 ss.

[20] Cfr. Pöschl, V., «Nietzsche und die Klassische Philologie», en H. Flashat, K. Gründer y A. Horstmann (eds.), *Philologie und Hermeneutik im 19. Jahrhundert. Zur Geschichte und Methodologie der Geisteswissenschaften*, Vandenhoek, Göttingen, 1979, pp. 142 ss.

[21] Cfr. Muhlack, V., «Zum Philologie und Geschichtswissenschaft im 19. Jahrhundert», en H. Flashat, K. Gründer y A. Horstmann (eds.), *op. cit.*, p. 230.

Bildung alemana desde la que se esperaba y promovía una renovación de la cultura de su tiempo, quede finalmente relegada y, en buena medida, neutralizada como simple disciplina especializada y dominada por el positivismo metodológico en las aulas del mundo universitario. Para él, la tarea de la filología no es sólo la preparación de los textos desde el punto de vista de la crítica textual y del comentario. Antes, y de modo más preeminente, su finalidad es la de recuperar del modelo griego la idea de una educación como construcción de la individualidad que haga posible reconducir la fragmentación del hombre y la sociedad modernas a su unidad originaria. Además, la filología por sí sola no puede llevar a cabo la integración necesaria entre investigación especializada y comprensión de conjunto, por lo que debía completarse con el recurso a la filosofía. De ahí la gran importancia que se había concedido, en la organización de los saberes en la nueva Universidad de Berlín, a la filosofía, con la invitación como profesores de los filósofos más destacados del momento: Fichte, Schelling, Schleiermacher, Schopenhauer, Hegel, etc. Pues se propugnaba un ideal del saber como un todo para que el conjunto orgánico de sus ramas especializadas reflejase la idea de una identidad cultural que recubriera y suturara la fragmentación política de hecho[22].

Desde todas estas claves debe analizarse y entenderse el planteamiento y el desarrollo del primer grupo de apuntes antes mencionado. Durante el verano de 1867, mientras Nietzsche cumple su servicio militar una vez acabados sus estudios universitarios, toma notas para la redacción de un ensayo sobre Demócrito con el que contribuir a un volumen colectivo (finalmente no realizado) de homenaje a Ritschl. Estos apuntes permiten reconstruir la estructura básica del proyectado ensayo partiendo, por ejemplo, del esquema recogido en el fragmento 58[13], que señala dos aspectos fundamentales. El primero es el estudio y análisis de la actividad literaria de Demócrito, que remite al problema de la autenticidad de los escritos que le son atribuidos por Diógenes Laercio y sus fuentes. El catálogo de los escritos de Demócrito, elaborado por Trasilo siguiendo un orden tetralógico, comprende obras de medicina, historia, matemáticas, física, música, ética y de otros temas varios, y parece difícil considerar todas estas obras como auténticas. El segundo aspecto lo constituye la discusión de la posición de Valentín Rose[23], filólogo prestigioso e influyente, que se había pronunciado en contra de la autenticidad de la mayor parte de estas obras atribuidas a Demócrito, y sostenía que ese catálogo debía derivar de la fusión de elementos y tradiciones muy diversas, como el pitagorismo, el peripatetismo, el neopitagorismo, etc.

Puesto que Nietzsche empieza el estudio sobre Demócrito a partir de las *Vidas de los filósofos*, de Diocles de Magnesia —una de las principales fuentes de Diógenes Laercio—, y Diocles cita el catálogo de sus obras elaborado por Trasilo, Nietzsche considera necesario dedicar su atención, ante todo, a la figura singular de este misterioso autor, el astrólogo pitagórico de la corte de Tiberio, al que caracteriza, no sin simpatía, brillantez irónica e imaginación, como «una sombría personalidad faústica»[24], «una de esas naturalezas secretas que se observan a la sombra de un mundo antiguo que se hunde y otro nuevo que aparece»[25]. Trasilo es el filólogo que se identifica con el objeto de

[22] Cfr. Oncina, F. (ed.), «La filosofía clásica alemana y su idea de la universidad», *op. cit.*, pp. 13-48.

[23] Rose, V., *De Aristotelis librorum ordine et auctoritate*, Berlín, 1834, pp. 6-10. Cfr. Porter J. I., *op. cit.*, pp. 36-40.

[24] Cfr. más adelante, en la Primera Parte de este volumen, el fragmento 57 [49], p. 256.

[25] Cfr. más adelante, en la Primera Parte de este volumen, el fragmento 57 [41], p. 253. Cfr. también 58 [35], p. 281.

sus estudios hasta el punto de querer hacer de Demócrito un pitagórico, dejándose guiar en su investigación por la intuición. Por tanto, concluye Nietzsche, factores extracientíficos como el carácter del filólogo o las circunstancias históricas en las que vive, condicionan su trabajo y, en consecuencia, también condicionan nuestro conocimiento del mundo antiguo.

Nietzsche analiza, pues, críticamente el contenido, las fuentes y los testimonios relativos a los escritos de Demócrito sin rechazar ninguna hipótesis antes de haberla cuidadosamente examinado. De ahí sus frecuentes alusiones a la pseudoepigrafía y sus reflexiones intercaladas sobre el método filológico, por ejemplo, sobre cómo identificar con seguridad elementos corruptos de un texto o de una tradición entera. Y como puede verse, su posición última no va a ser la del mero filólogo de escuela, sino que concluirá en una interpretación claramente diseñada a partir de un recurso explícito a la filosofía.

El problema de la identificación de los elementos corruptos de un texto se discute en relación, sobre todo, a los escritos éticos de Demócrito, cuya autenticidad era la que Rose ponía más en duda. Y para exponer su posición propia, Nietzsche empieza considerando a Demócrito como la culminación del pensamiento preplatónico. La filosofía preplatónica habría sido una evolución progresiva del mito al logos, de imágenes confusas de fábulas cosmológicas y teológicas que envuelven la reflexión en sus orígenes, al intento de comprender la realidad natural mediante una explicación racional y científica del mundo. En esta evolución, cada filósofo retoma o crítica una parte de la doctrina de sus predecesores y completa ese desarrollo que lleva de la mitología a la ciencia[26]. De entre estos filósofos, Demócrito habría sido quien, con más dedicación, se habría entregado a la investigación de las causas y naturaleza del mundo, conocimiento que proporciona la claridad, la seguridad y la felicidad a los hombres, mientras que el sufrimiento y el mal son considerados el efecto de la exclusión de la ciencia[27]. A Nietzsche le fascina la hipótesis democrítea según la cual es posible reconducir todo el desarrollo del universo a un movimiento simple, puramente mecánico, sin necesidad de recurrir a la intervención divina. Por eso su sistema representa la culminación de una visión científica de la naturaleza, pues crea una imagen unificada y coherente del mundo empírico que facilita la investigación de las ciencias experimentales. Es lo que ha hecho posible su recuperación en la época moderna, como estos fragmentos señalan repetidamente[28].

Pero tal vez lo más significativo de este proyecto de ensayo sea cómo se subraya el ardor científico, impregnado de un impulso poético, como aquello con lo que Demócrito buscaba la paz espiritual y el equilibrio ético. Por tanto, la reflexión ética no sólo puede, sino que debe ser considerada la cima última del sistema de Demócrito, al tener como finalidad liberar a los hombres del temor a la muerte, a los dioses y a un destino desconocido, explicando de forma clara y rigurosa todo lo que parece incomprensible. Y así es como se resuelve el problema de la autenticidad de los escritos

[26] Cfr. más adelante, en la Primera Parte de este volumen, el fragmento 57 [48], p. 256.

[27] Cfr. más adelante, en la Primera Parte de este volumen, el fragmento 57 [48], p. 256.

[28] En estos fragmentos Nietzsche señala la recepción de Demócrito en autores como Bacon, Gassendi, La Mettrie o Feuerbach, y hace ver que, aunque Demócrito no ha sido quien ha impulsado directamente la física experimental moderna, ésta ha adoptado desde el comienzo sus principios, por lo que es «el único filósofo todavía vivo». Cfr. D'Iorio, P., «La naissance de la philosophie enfantée par l'esprit scientifique», en F. Nietzsche, *Les philosophes préplatoniciens*, Combas, L'Éclat, 1994, pp. 17-30.

éticos de Demócrito, los cuales —señala Nietzsche— «no son indignos de él»[29]. Al contrario, revelan la razón que ha llevado al filósofo atomista a consagrarse incansablemente a la investigación racional de las causas de los procesos naturales. Por tanto, con este razonamiento Nietzsche puede permitirse rechazar la opinión de Rose sobre el carácter espúreo de los escritos éticos de Demócrito, afirmando que, aunque no sea posible demostrar filológicamente su autenticidad, pueden serle atribuidos por razones internas ya que han de considerarse decisivos para la comprensión coherente de su pensamiento: «En la ética se encuentra la clave de la física de Demócrito. Saberse libre de todo lo incomprensible: éste es el objetivo de su filosofía».

En conclusión, Nietzsche explica el materialismo de Demócrito en su origen y significación filosófica fundamentales como una ética de la liberación de los hombres. Ello explica —y esta es otra razón en apoyo de su tesis— que, por su actitud antimetafísica y antiteleológica, la obra de Demócrito haya tenido un destino tan trágico, especialmente en los medios influidos por el platonismo, el neoplatonismo y, más tarde, por el cristianismo. Ante la gran cantidad de testimonios sobre él, cabe sospechar una falsificación literaria de grandes proporciones, fruto de una oposición que llega, por ejemplo en Platón, al deseo de quemar todos sus escritos. Desde Platón, los idealistas habrían descargado su rabia contra Demócrito y se habrían vengado de él atribuyéndole escritos mágicos y alquímicos, para crearle fama de mago que desacreditase su actitud ilustrada y racionalista.

Hay, no obstante, también un detalle en este razonamiento que no deja de tener interés en relación a desarrollos filosóficos inmediatos en *El nacimiento de la tragedia* y obras posteriores. Nietzsche observa que, aunque la finalidad de la actividad científica de Demócrito es la búsqueda de la felicidad, él mismo, o sea, el propio Demócrito, no la encontró como resultado de ella, sino que sólo le proporcionó una vida inquieta, llena de sufrimientos y en lucha continua contra su época. Pues su pasión por la ciencia contradecía el ideal griego de educación armónica y equilibrada, basado en el principio fundamental de la mesura. Los calificativos de «fanático» y «pasional» dados al democríteo «impulso al saber» (*Wissenstrieb*), son los mismos que atribuirá, en *El nacimiento de la tragedia*, a la fe socrático-platónica en la razón y en su capacidad de ofrecer la verdad y la felicidad.

El interés, pues, de estos apuntes para el ensayo sobre Demócrito estriba en que en ellos se percibe el giro gradual que Nietzsche realiza desde la filología a la filosofía con un despliegue sorprendente de agudeza, precisión, sutileza y penetración crítica. Uno de los principales apoyos en este recorrido lo ha encontrado en la obra de Friedrich Albert Lange, *Geschichte des Materialismus*[30], cuya influencia en la formación filosófica del joven Nietzsche es, sin duda, de una importancia similar a la de Schopenhauer, aunque aparezca menos explícita[31].

---

[29] Cfr. más adelante, en la Primera Parte de este volumen, el fragmento 57 [48], p. 256.

[30] Lange, F. A., *Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart*, Baedecker, Iserlohn, 1866 (BN).

[31] Esta influencia, ya muy bien establecida, ha sido puesta de manifiesto a través de estudios detallados de las citas y las transformaciones llevadas a cabo por Nietzsche de las ideas y argumentos tomados de la obra de Lange. A través de este libro Nietzsche entra por primera vez en contacto con las teorías científicas modernas, en particular fisiológicas y biológicas, impactándole de modo particular el naturalismo de Darwin. Han estudiado esta influencia Salaquarda, J., «Nietzsche und Lange», en *Nietzsche Studien*, 1878 (7), pp. 230-260; Stack, G. J., *Lange and Nietzsche*, Gruyter, Berlín, 1983. Para la discusión sobre la crítica de Nietzsche al darwinismo véase también Stegmaier,

Justamente los años de Leipzig, en los que Nietzsche aprendía con gran aplicación el oficio de filólogo bajo la guía de su maestro Ritschl, fueron también los de su fascinación por Schopenhauer, su «maestro de sabiduría y de vida», cuyo descubrimiento le supuso una verdadera revolución espiritual[32]. Schopenhauer encarnó, para él, la figura del filósofo educador que sirve para comprenderse a uno mismo y elevarse en sentido espiritual y moral[33]. Por eso no será tanto el contenido doctrinal de su pensamiento cuanto su figura y su ejemplo lo que le impresionan y despiertan en él una simpatía profunda. En el marco de ideas que subyace a su evolución en estos años, la ejemplaridad del modelo es la que impulsa el proceso autoformativo de la *Bildung*. Por eso, como la cultura griega misma, Schopenhauer es un modelo, la expresión genial y excepcional de lo que debe imitarse, cultivarse y preservarse.

A partir de este encuentro, la influencia de este pensador se advierte continuamente en todas sus reflexiones. Evoca su gran personalidad, admira su buen estilo, está de acuerdo con sus críticas a la universidad, coincide con su visión de la historia dominada por la estupidez y la inercia de las masas mientras sólo el individuo es capaz de creatividad, conecta con su ateísmo y su intempestividad como pensador «en lucha contra su época», y asume su contraposición entre una elitista consideración estética de la Antigüedad y la generalizada aproximación puramente erudita[34].

No obstante, toda esta admiración no le impide llevar a cabo una minuciosa crítica de los conceptos fundamentales de su metafísica, como lo atestiguan diversos fragmentos de recusación implacable que concluyen en la dura afirmación de que el intento schopenhaueriano de explicar el enigma del mundo a partir de la noción de voluntad termina siendo un fracaso[35]. En esta crítica, Nietzsche se apropia los argumentos de Lange que, siguiendo a Friedrich Überweg, calificaba la «cosa en sí» kantiana como una «categoría oculta». Lange condena el paso atrás que representa, en su opinión, la metafísica de Schopenhauer respecto de Kant, y lo sitúa en el ámbito de la vieja metafísica[36]. Nietzsche confiesa su refractariedad, casi desde el principio, a aceptar el lado dogmático de la filosofía de Schopenhauer[37], y adopta la calificación que otorga Lange al sistema schopenhaueriano en su conjunto de «poesía conceptual conciliada con el criticismo», aunque no pueda librarse del todo de la ambigüedad entre atracción y rechazo tal y como se demostrará, sobre todo, en *El nacimiento de la tragedia,* cuando esboze él mismo, no sin titubeos y contradicciones, una metafísica del arte basada en una peculiar traducción del concepto schopenhaueriano de voluntad como «Uno primordial».

El tercer grupo de apuntes que se incluyen en esta primera parte del volumen fue redactado en la primavera de 1868 y están destinados a un ensayo «mitad filosófico,

W., «Darwin, Darwinismus, Nietzsche. Zum Problem der Evolution», en *Nietzsche Studien,* 1987 (16), pp. 264-287; Henke, D., «Nietzsches Darwinismuskritik aus der Sicht gegenwärtiger Evolutionsforschung», en *Nietzsche Studien,* 1984 (13), pp. 189-210.

[32] Cfr., sobre todo, más adelante, en la Primera Parte de este volumen, el fragmento 60 [1].

[33] Cfr. sobre esto SE.

[34] Cfr. SE; FP III, 28[11].

[35] Cfr. más adelante, en la Primera Parte de este volumen, el fragmento 57 [54], p. 294.

[36] Cfr. Lange, F. A., *Geschichte des Materialismus, op. cit.*, pp. V y 545.

[37] Cfr. la carta a Cósima de 19 de diciembre de 1876; también FP I, 30[9].

mitad científico»[38], sobre *La teleología a partir de Kant*. Sin duda están motivados por la necesidad de salir al paso del tipo de filosofía que empezaba a ser predominante bajo la poderosa influencia del idealismo hegeliano y su optimismo histórico. Pues la fe en una teleología subyacente al curso de la historia es lo completamente opuesto al sentido que debe tener la imitación de los griegos, y que es el de provocar un renacimiento cultural, una novedad histórica. La teleología no deja ningún lugar a la irrupción de lo nuevo, como Nietzsche argumentará más adelante de modo más detallado en su *Segunda Consideración Intempestiva*.

Al optimismo de las concepciones teleológicas del mundo, contrapone la pluralidad de las perspectivas ligadas a formas de vida diversas. Para ello toma, de la teoría de la naturaleza de Goethe, su negación del individuo como unidad, principal argumento en el que se basa la teleología: «Todo ser viviente —decía Goethe— no es un ser individual sino una pluralidad. Y aun cuando se nos muestre como individuo, sigue siendo una reunión de seres vivientes y autónomos que son iguales según la idea o según el lugar, pero que, en la apariencia, pueden llegar a ser, tanto iguales o análogos, como desiguales o diferentes. Estos seres están, en parte, originariamente ya unidos y, en parte, se reúnen ellos; luego se separan, y de nuevo vuelven a buscarse, generando así una producción infinita en todas las direcciones y en todas las modalidades»[39]. Con la palabra «forma» (*Gestalt*) suele designarse la complejidad existente de un ser real abstrayéndo, de lo que es móvil y fluyente, un todo análogo y fijándolo en su carácter como algo establecido y acabado. Ahora bien, si observamos las formas, en especial las de los seres vivientes, vemos que, ni son subsistentes, ni dejan nunca de moverse porque hayan alcanzado su perfección, sino que todas fluctúan en un continuo devenir al que llamamos «vida». Nietzsche reformula esta antítesis entre forma y vida (precedente embrionario de su oposición apolíneo/dionisíaco), para destacar, en la forma, «todo aquello que de la vida aparece visible en la superficie», es decir, todo lo que puede captar nuestro entendimiento, demasiado obtuso para percibir la incesante metamorfosis[40]; y en la vida, lo eternamente en devenir, destinado a sernos inaccesible. De lo que concluye que, «en realidad, no puede haber forma porque en cada punto hay una infinidad»[41].

Desde estas posiciones, Nietzsche ensaya una crítica a la propuesta kantiana de una consideración del mundo «según fines», en la cual comete el desliz de atribuir a Kant la afirmación de una finalidad real, es decir, pasa por alto que, en realidad, Kant otorgó un estatuto paradójico a lo que él llamaba la «finalidad objetiva», pensada explícitamente como imposibilidad de presentar ningún objeto de esta clase. Es posible que esto se debiera a que Nietzsche, para redactar estos apuntes, hiciera uso sustancialmente de bibliografía secundaria, en lugar de confrontarse directamente con el texto de Kant[42]. En todo caso, pronto se da cuenta de que no tiene la

[38] Cfr. la carta a Paul Deussen de finales de abril-comienzos de mayo de 1868.

[39] Goethe, J. W., *Teoría de la naturaleza*, D. Sánchez Meca (ed.), Tecnos, Madrid, 2007, 2.ª ed., pp. 7-8. Cfr. 62[22].

[40] Cfr. más adelante, en la Primera Parte de este volumen, el fragmento 62 [23] y 62 [24], pp. 308-309.

[41] Cfr. más adelante, en la Primera Parte de este volumen, el fragmento 62 [46]; cfr. Moiso, F., «La volontá di potenza in Nietzsche: una riconsiderazione», en *Aut Aut*, 1993 (253).

[42] Sabemos que sus fuentes de información fueron, concretamente, Fischer, K., *Geschichte der neueren Philosophie*, vols. II y IV: *Kant. Entwicklungsgeschichte und System der kritischen Phi-*

preparación suficiente para desarrollar una discusión de esta envergadura, la cual le habría requerido la lectura y asimilación de grandes listas de libros como las que aparecen en los fragmentos 58[46], 62[9], 62[48] y 62[53], de autores como Trendelenburg, Moleschott, Herder, Lotze, Wirchow, Schelling, Helmholtz, Wundt y Herbart[43].

Se deja ver claramente en estas notas la influencia de Schopenhauer y de Lange. De Schopenhauer recoge la idea de la lucha entre los individuos, impulsados por su querer vivir, como uno de los mejores argumentos contra el finalismo, por lo que muestra su sorpresa cuando su admirado maestro parece recuperar la teleología al afirmar la unidad de la voluntad como «cosa en sí», que ha de manifestarse en el acuerdo de la diversidad de los fenómenos. Y de Lange acepta la posibilidad de una explicación mecanicista del mundo compatible con la imprevisibilidad del azar, como el otro argumento importante contra toda teleología. En todo caso estas notas anticipan elementos fundamentales de su reflexión posterior como, por ejemplo, su actitud ante el mecanicismo, la afirmación de la pluralidad del individuo subyacente a su aparente unidad, su concepto de vida en discusión con el concepto schopenhaueriano de voluntad, etc.

2. *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA*

Ahora puede resultar más fácilmente comprensible por qué Nietzsche, joven filólogo prometedor, educado en la rígida disciplina de Pforta y entrenado por Ritschl en las técnicas positivistas del estudio erudito de la Antigüedad, sucumbió, sin embargo, fatalmente a la fascinación de Richard Wagner. El destino hizo casi coincidir su nombramiento como profesor en Basilea a sus veinticinco años con el encuentro con el gran músico, del que nació su compromiso cada vez más fuerte con la justificación ideológica y la difusión del proyecto wagneriano de una renovación estético-política de la cultura alemana. Aunque en esta nueva etapa de docencia y de militancia wagneriana sigue estudiando a los filósofos antiguos, sobre los que imparte cursos en la universidad, su búsqueda filosófica queda, en buena medida, redireccionada por sus trabajos estrictamente filológicos, por un lado, y por las exigencias de su actividad pública en favor de la causa wagneriana, por otro. Es decir, sus inclinaciones filosóficas chocaron con las funciones y obligaciones propias de un profesor de filología y con los compromisos y tareas de un propagandista wagneriano, hasta que, tras la fuerte crisis personal de 1875-1876, se acabe alejando definitivamente de Wagner y abandone la universidad para realizar entonces sus aspiraciones iniciando su vida de filósofo errante[44].

---

losophie, Mannheim, 1860; Überweg, F., *Grundriss der Geschichte der Philosophie des Alterthums*, vol. I, Berlín 1867, 3.ª ed. y vol. III, Berlín, 1866; Überweg, F., *Grundriss der Geschichte der neueren Philosophie*, vol. III, Berlín, 1866; y Liebmann, O., *Kant und die Epigonen*, Stuttgart, 1865.

[43] Cfr. Nancy, J.-L., «La thése de Nietzsche sur la Téléologie», en *Nietzsche aujourd'hui?*, UGE, París, 1973, vol. I, pp. 75 ss.

[44] Sobre esta crisis, cfr. Sánchez Meca, D., «Généalogie et critique de la philologie aux sources de *Choses humaines, trop humaines*», en P. D'Iorio y O. Ponton (eds.), *Philosophie de l'esprit libre*, Ed. Rue d'Ulm, París, 2004, pp. 79-98; Sánchez Meca, D., *Nietzsche: La experiencia dionisíaca del mundo*, Tecnos, Madrid, 2009, 4.ª ed., pp. 25-33; también Stiegler, B., «El joven Nietzsche y la ciencia: el caso de Demócrito», en *Estudios Nietzsche*, 2008 (8), p. 130.

El nacimiento de la tragedia tuvo su origen en una propuesta de Ritschl a Nietzsche para que escribiese una obra filológica importante[45], propuesta que él aceptó redactando una serie de conferencias —pronunciadas durante el invierno de 1870-1871—, que le sirvieron de material básico para construir después su libro. Sin embargo, ya en estas conferencias comenzaba a aparecer el wagnerismo como el elemento unificador de la diversidad de temas filológicos entre los que Nietzsche se movía en este momento y que aún no se había atrevido a hacer aflorar en sus trabajos propiamente académicos[46]. Se ponía de manifiesto así que no podía ceñirse ya a las estrictas exigencias metodológicas de la filología, y que se veía empujado a recurrir al arte, lo que significaba, en último término, el distanciamiento de Ritschl y su opción por Wagner, quien le había convencido firmemente para que se sumase activamente a su empresa de renovación artística de la cultura alemana[47].

La causa de Wagner era la de la búsqueda de las condiciones del surgimiento de una nueva cultura artística en el marco de las nuevas circunstancias creadas por el avasallador advenimiento del capitalismo, el mercantilismo y las ideologías igualitarias traídas por el proceso de modernización y de industrialización. Es decir, su planteamiento prolongaba y concentraba algunos de los motivos más significativos del movimiento romántico alemán, con los que había elaborado un determinado contexto ideológico en el que encuadraba la creación y representación de su música y desde el que justificaba su alcance culturalmente renovador y revolucionario[48]. Partía de la conciencia de estar ante un cambio de época, producido por un agotamiento de la Ilustración, y de la necesidad, para la civilización presente, de activar las fuerzas con las que debía intentarse superar esa crisis. Por ello Nietzsche, en su función de justificador ideológico de este alcance de la música wagneriana, decidió dar entrada, en la obra destinada a presentar las óperas de Wagner como reactualizaciones de la tragedia griega, a los motivos y tensiones más importantes de tal contexto. De este modo expresó la situación en que se encontraba: «Ahora, dentro de mí, ciencia, arte y filosofía crecen juntos de tal forma que corro el riesgo de parir un centauro»[49]. Con la palabra «ciencia», se refiere a la filología y al estudio y comprensión del mundo griego; con la palabra «arte» alude a la ópera de Wagner; y con la palabra «filosofía» a la metafísica de Schopenhauer respecto de la cual ya he señalado su posición ambivalente.

2.1. *Dionisio/Wagner: El extraño centauro*

Por supuesto que también, para Nietzsche, entender el presente a partir de la Antigüedad griega suponía confrontar la época moderna con la época trágica.

[45] Cfr. las cartas de Nietzsche a Ritschl de 16 de octubre y de 23 de noviembre de 1869, y a Rohde de 7 de octubre de 1869.

[46] Cfr. Reibnitz, B.v., *op. cit.*, pp. 36 ss.

[47] Cfr. la carta de Wagner a Nietzsche de 12 de febrero de 1870.

[48] Cfr. Wagner, R., *Dichtungen und Schriften*, D. Borchmeyer (ed.), 10 vols., Insel, Fráncfort del Meno, 1983, especialmente *Das Kunstwerk der Zukunft* (vol. VI), (trad. cast. de J. B. Llinares, *La obra de arte del futuro*, Univ. de Valencia, Valencia, 2000); *Oper und Drama* (vol. III); *Deutsche Kunst und deutsche Politik* (vol. VIII); *Schauspieler und Sänger* (vol. IX); *Über die Bestimmung der Oper* (vol. IX).

[49] Carta a Rohde de finales de enero y de 15 de febrero de 1870.

Pero, en su opinión, ni el clasicismo ni el romanticismo habían logrado una comprensión «integral» de la cultura griega, por lo que no se podía determinar, a partir de ellos, lo que significan realmente expresiones como «vuelta a los griegos», «imitación de la cultura griega», «renacimiento en Alemania de una nueva Grecia». Esa comprensión íntegra del mundo griego sólo se logra cuando se descifra el sentido, la función y el alcance de lo que fue la tragedia clásica. De modo que, por «vuelta a los griegos» habría que entender un trabajo de revisión y de reactualización (*Vergegenwärtigung*) capaz de sobreponerse al olvido de lo trágico que no es algo accidental, es decir, que no es debido a ignorancia ni a descuido, sino que es algo constitutivo de y consustancial a lo más propio y esencial de la modernidad (como señaló bien más tarde el pensamiento de Heidegger). Conocer la cultura griega sería percibir y, en último término, conectar con esa «*fuerza plástica* de un ser humano, de un pueblo, de una cultura, la fuerza de desarrollarse de manera original e independiente a partir de sí mismo, de transformar y asimilar lo pasado y lo extraño, de cicatrizar heridas, reponer lo perdido, regenerar formas destruidas»[50]. En los griegos, esa fuerza plástica fue la visión trágica del mundo, y en los modernos, como queda dicho, su olvido; y en ambos es posicionamiento vital y autoformación a partir de una determinada actitud ante la temporalidad como devenir constitutivo del mundo[51].

Por ello, *El nacimiento de la tragedia* comienza con el intento de «desmontar piedra a piedra, por así decirlo, aquel edificio hecho con gran arte de la *cultura apolínea*, hasta ver los fundamentos en que se basa»[52]. Es decir, su propósito inicial es denunciar la ingenuidad de los clasicistas, deslumbrados por la bella apariencia y mesura griegas, y obligar a los románticos a volver sus ojos desde su infinito especulativo hacia un horizonte para ambos inédito. El clasicismo (Winckelmann, Goethe, etc.) había contrapuesto la escisión y fragmentación del hombre moderno a la armonía y perfección del mundo griego. Los antiguos griegos —se afirmaba— son un modelo de arte y de humanidad porque armonizan, de manera perfecta, naturaleza y libertad. En ellos se daría algo así como una relación inmediata, no con-

[50] HL, I; «El problema de una cultura en raras ocasiones se ha comprendido correctamente. Su fin no consiste en la máxima felicidad posible de un pueblo, tampoco en el libre desarrollo de todas sus aptitudes: sino que se muestra en la justa proporción de estos desarrollos. Su fin trasciende la felicidad terrena: su meta es la creación de grandes obras. En todos los impulsos griegos se muestra una unidad apremiante: la llamamos la voluntad helénica. Cada uno de estos impulsos trata de existir sólo y desarrollarse hasta el infinito. Los antiguos filósofos tratan de construir el mundo desde esos impulsos. La cultura de un pueblo se manifiesta en la doma unitaria de los impulsos de este pueblo: la filosofía doma el impulso de conocimiento, el arte el impulso de las formas y el éxtasis, el ágape el eros, etc.». Cfr. FP I, 19 [41].

[51] Cfr. Marcuzzi, M., «La naissance de la tragédie. Notice», en Nietzsche, *Oeuvres*, Gallimard, París, 2000, vol. I., pp. 829 ss.

[52] GT, 3; «¿Qué se ha de *enseñar* sobre los griegos, si uno parte de su mundo jovial? ¿Y si se nos oculta la seriedad? Los ataques contra la Antigüedad clásica están completamente justificados. Se debe mostrar que en la Antigüedad se encuentra una revelación del mundo más profunda que en nuestra situación desgarrada, con una religión artificialmente inculcada... A cada uno de aquellos que se comportan como amigos de la Antigüedad les gusta mirar por qué camino se acercan a ella: sólo debemos pretender que cada uno de estos amigos nostálgicos se preocupe seria y realmente de aquel castillo encantado, para encontrar en alguna parte una entrada oculta a través de la cual pueda uno introducirse. Si esto lo consigue alguien en alguna parte, éste estará capacitado para juzgar si nosotros, en lo que sigue, hablamos de un mundo de cosas verdaderamente contemplado y vivido». FP I, 5 [115]; cfr. también FP I, 7 [126].

flictiva, entre hombre y naturaleza que se traduciría en esa espontaneidad creativa natural que reflejan la perfección de su poesía, de su arte, en general, y de sus instituciones políticas. Este equilibrio griego entre lo natural y lo humano se habría roto con el auge de la filosofía, habiendo sido la causa misma de esa ruptura un desarrollo excesivo de la razón que empieza ya con Sócrates y Platón, pero que alcanza su extremo apogeo en la época moderna. Porque ese hiperdesarrollo de la razón propicia que lo subjetivo comience a dominar sobre lo objetivo, y que la reflexión y la racionalización traten de abarcarlo todo. El individuo se escinde internamente y toda su fuerza se concentra ahora, de manera exclusiva, en el entendimiento y en su sed de verdad, mientras sus instintos se debilitan cada vez más llegando a perder casi por completo el poder de actuar.

El primer romanticismo alemán (los Schlegel, Novalis, etc.), en su discusión inicial de este planteamiento clasicista, había sostenido que esta idealizada valoración de lo griego no debía conducir a una comprensión exclusivamente negativa de la modernidad como expresión de una decadencia, sino que habría que considerar a nuestra época como un verdadero progreso en cuanto conquista histórica en ella de la libre subjetividad. A lo que habría que aspirar, pues, ahora es a una situación de síntesis en la que la humanidad reencontrara la perfección y el equilibrio tal como existía en la época griega, pero siendo esto ya un producto del desarrollo de la libertad y de la autoconciencia propio de la modernidad. La «Edad de Oro» no está situada detrás, en los griegos y al principio de nuestra historia, sino delante, no siendo la historia otra cosa que el ámbito de un desarrollo dialéctico hacia lo absoluto impulsado por el antagonismo entre naturaleza y libertad.

Nietzsche contesta con un mismo argumento a ambas posiciones, clasicista y romántica, tratando de relativizar sus puntos de vista, ya entonces muy afianzados y estabilizados: la bella apariencia de lo apolíneo no es sino el anverso de la profundidad insondable de lo dionisíaco. La ejemplaridad griega no estriba en su sentido ingenuo de lo bello, sino en el modo como los griegos lograron sobreponerse a los aspectos desmesurados, terribles y trágicos de la existencia. Dioniso es la expresión de un estado primitivo y salvaje, dominado por la desmesura, que precede a la formación de la civilización griega, la cual lo sometió a la belleza de la mesura con sus dioses olímpicos y su arte apolíneo. Lo apolíneo encuentra así su justificación en lo dionisíaco[53]. El emerger de la civilización griega es un acto de soberanía y dominación que se ejerce sobre la violencia de la barbarie arcaica. Por eso, frente a la sabiduría de Sileno —«lo mejor habría sido no haber nacido, pero una vez que se ha nacido, lo mejor es morirse pronto»[54]— los griegos de la época clásica pudieron desarrollar una actitud afirmativa ante la vida; lograron hacer deseable la existencia sin apartar la mirada del sufrimiento y de la muerte que conlleva. ¿Cómo lo lograron? Transfigurando lo terrible con su arte y con su religión estética. Lo que salva a Grecia de la potencia destructiva dionisíaca es su capacidad de idealización, y esa capacidad se expresa sobre todo en el arte. Lo apolíneo sirve a lo dionisíaco para que la desmesura de lo dionisíaco se convierta en una experiencia sublimada. Y eso es lo que, con mayor eficacia, llevó a cabo la tragedia. La tragedia puede ser comprendida, por tanto, como la obra de arte que mejor realiza una existencia esté-

[53] Cfr. Barbera, S., «Apollineo e dionisiaco. Alcune fonti non antiche di Nietzsche», en G. Campioni y A. Venturelli (eds.), *La biblioteca ideale di Nietzsche*, Guida, Nápoles, 1992, pp. 45-70.

[54] Cfr. GT, 3.

tica. Por lo cual tampoco podía aceptar Nietzsche la comprensión romántica de Dionisos como un nuevo dios de la redención asimilable a Cristo, desde el que sería posible construir una nueva mitología y un nuevo mesianismo para la regeneración de la época moderna[55].

2.2. *El drama musical como* Gesamtkunstwerk

En cambio, en una importante idea coincide el joven Nietzsche con clasicistas y románticos, a saber, en que, para aspirar a una cultura unificada capaz de producir totalidades en todas sus expresiones —o, lo que es lo mismo, para salvar al hombre moderno de su fragmentación—, es preciso volver a la fuente de toda creatividad, al principio del que brota la fuerza que produce las obras de arte. La tragedia griega es la forma de arte más elevada y la cumbre de la evolución artística y de la civilización de los griegos porque, gracias al equilibrio en ella de los elementos apolíneo y dionisíaco, lo dionisíaco puede salvarse y conservarse como experiencia originaria, sustrayéndose a su olvido[56]. Experiencia de la tragedia es la conciencia de la vida indestructiblemente poderosa y gozosa que late tras toda civilización y que nos salva del aislamiento de la existencia individual.

La civilización es forma y creación de formas, porque obedece al principio de individuación. Es ilusión, pero esto sólo puede afirmarse así desde la experiencia precivilizada de la inmersión en la raíz pulsional de la unidad primordial. Lo que unifica, pues, a los individuos singulares y hace que se sienta una unidad disolviendo momentáneamente el principio de individuación, es esta experiencia que produce la celebración trágica y que consiste, no en la alternancia de exaltación y significado, sino en su simultaneidad. Es aquí donde Nietzsche ve la cima, la culminación, el lugar más alto al que llegó la civilización griega. El hombre griego podía, pues, reconocerse en el espejo de sus dioses olímpicos, o sea, en un mundo dominado por la mesura de la belleza (cuyo último fin era «ocultar la verdad»), pero porque el arte trágico transfiguraba el fundamento pulsional de lo dionisíaco-natural, olvidado pero no perdido, con lo que la tragedia dionisíaca lograba el fin supremo del arte: proyectar sobre la cultura, las instituciones y la diversidad de los individuos «un sentido superior de unidad que lleva al corazón de la naturaleza»[57].

Esta experiencia de unidad, que es lo que confiere su carácter de clásico y su «gran estilo» al conjunto entero de manifestaciones de la cultura griega, es lo que se pierde en la modernidad, hasta el punto de poderse definir ésta como la contraimagen (*Gegenbild*) del helenismo. Al haber sido el objetivo prioritario del desarrollo moderno de las ciencias y de la técnica convertir al hombre en una fuerza capaz de dominar el mundo, eso sólo podía lograrse bajo dos condiciones: Primera, el desencantamiento de la naturaleza, la disolución de su misterio y su reducción a pura máquina. Y segunda, el extrañamiento del hombre respecto de su propio cuerpo, convirtiéndose él mismo también en mero artefacto o máquina. Es la situación de extrañamiento que sirvió directamente de contexto a la reivindicación romántica del sentimiento y de los

[55] Cfr. sobre ello Frank, M., *Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1982.

[56] Cfr. FP I, 7 [127 y 128].

[57] Cfr. GT, 7.

factores no conscientes de la personalidad. De las distintas propuestas que se habían planteado para resolver tales problemas entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, algunas, como el idealismo, habían mantenido la actitud propia de la Ilustración de seguir confiando en las posibilidades de la razón para solventar los problemas que ella misma ha creado. Hegel, por ejemplo, creía que la razón no es sólo un poder que analiza, diferencia y fragmenta la vida, sino que también es capaz de reunificarla de nuevo. Otros autores, como Hölderlin o Herder, habían propuesto la creación de una mitología al servicio de la razón; Schiller apostaba por una religión estética como elemento de comunicación y cohesión comunitaria; y los desarrollos de la filosofía madura de Schelling habían planteado ya el problema de la superación de la razón y su perfeccionamiento en la construcción de un simbolismo universal mediante la poesía. La *Frühromantik* se había adelantado a algunas de estas iniciativas en su comprensión del arte como el medio en el que debe autosuperarse la subjetividad moderna o la libertad subjetiva positivamente conquistada en la modernidad. Y ello había dejado abiertas estas dos cuestiones: 1) ¿Por qué ha de ser el arte, y no la razón, la vía a través de la cual ha de tratar de autosuperarse la subjetividad moderna?; y 2) ¿qué clase de obra de arte y qué condiciones habrá de reunir para hacer posible esa autosuperación hacia la alteridad de una nueva época como totalidad?

En relación a la primera cuestión, el círculo de los jóvenes *Stürmer*, reunido en torno a Goethe y Schiller (Lenz, Von Klinger, etc.), pero también Hamann, Klopstock y, sobre todo, Herder, habían afirmado que la razón no es ni puede ser el elemento fundamental sobre el que deba construirse la cultura, simplemente porque deja fuera lo otro de la razón, o sea, todos los factores impulsivos y no conscientes que representan la energía básica de la vida, y que una cultura sana y plena no debe reprimir ni contradecir. Para el *Sturm und Drang*, la felicidad de una cultura mejor no dependería del triunfo unilateral de la razón, sino, en realidad, de un desarrollo en el que naturaleza y espíritu se sintetizasen como empresa de formación (*Bildung*) de la humanidad. Y en esta empresa, la poesía, en concreto, no es sólo un modo de pensamiento precientífico y todavía imperfecto (como creyeron los ilustrados), sino el lenguaje de la imaginación en el que toma forma la vitalidad de la naturaleza a través del genio. Lo mismo vale para la mitología, que no es ese otro de la razón denunciado por la Ilustración como mera superstición e ignorancia, sino que es el lenguaje de la fantasía como lenguaje no racional de la vida. En suma, el arte es algo anterior a la razón, de modo que, sólo una vez producido un lenguaje mediante una síntesis creadora de la imaginación, se le puede aplicar la razón analítica y descomponerlo en sus elementos más simples. Por lo que, desde esta perspectiva, el análisis presupone siempre la síntesis. O sea, el logos presupone el mito y se relaciona con él en un movimiento de vaivén, de ida y vuelta. En otras palabras, sin dejar de considerarlas como textos, o sea como lenguajes y no como lo originario en sí, la poesía y la mitología pueden permitir la recuperación de una objetividad por parte de la subjetividad moderna, en la medida en que representan la única instancia para un volver a apropiarse de la naturaleza por parte del espíritu a través del arte.

De ahí el afán por delimitar la potencialidad revolucionario-formadora de la poesía, tan presente en autores temprano-románticos como Friedrich Schlegel, o la importancia filosófica de la mitología, como lo ejemplifica el pensamiento del último Schelling. Nietzsche discute, en este marco conceptual, la tesis básica del *Laocoonte* de Lessing, que establecía las fronteras de la pintura y la poesía señalando la particularidad de cada una de ellas frente a quienes consideraban la pintura como expre-

sión plástica de la poesía y la poesía como expresión verbal de la pintura. Lessing había considerado que lo específico de la poesía era representar acciones en el tiempo, mientras que lo propio de la pintura era representar cuerpos en el espacio. Y Nietzsche se esforzaba en superar esta oposición por otra más fundamental desde su punto de vista: la de las artes plásticas y la música[58]. Su perspectiva es que lo que separa a las artes, no es tanto la forma fenoménica de lo que representan o imitan cuanto el tipo de impulso que actúa en cada arte.

Según la contraposición que desarrolla *El nacimiento de la tragedia* entre lo apolíneo y lo dionisíaco, contraposición que se enmarca en la metafísica schopenhaueriana de la voluntad como ser del que surgen los fenómenos del mundo de la representación, el arte apolíneo (las artes plásticas pero también la poesía) tiene como su carácter más propio la mediación de la imagen y de la palabra con las que se simboliza un ser o figura determinada (es decir, con una identidad que la distingue de todo lo que no es ella). No hay que olvidar que Apolo es el dios griego del principio de individuación, de la mesura y de la claridad. El arte dionisíaco (la tragedia y la música), en cambio, tiene «un carácter y un origen diferentes con respecto a todas las demás artes, pues no es, como éstas, reflejo de la apariencia, sino, de manera inmediata, reflejo (*Abbild*) de la voluntad misma. Por tanto representa, con respecto a todo lo físico del mundo, lo metafísico, y con respecto a toda apariencia, la cosa en sí»[59]. Queda claro, pues, que lo apolíneo y lo dionisíaco no son simples principios estéticos, sino, tal y como Nietzsche los califica expresamente, impulsos o fuerzas artísticas (*Kunsttrieb*) que brotan de la naturaleza misma y despliegan, con su oponerse, la dinámica misma del ser.

De modo que, cuando el joven Nietzsche afirma que la tragedia griega constituye la forma más sublime del arte, lo razona diciendo que es así porque reúne en una unidad la poesía, la música y la danza, expresando el sentimiento de manera conjunta con la palabra, el ritmo y la gesticulación. Ahora bien, lo esencial de esta tesis nietzscheana radica justamente en la organización jerárquica que las distintas artes tienen que guardar dentro del drama musical tal como él lo postula. Porque no basta con que el drama musical incluya la palabra —o sea, el signo de la racionalidad (*Verstandesmensch*)—, el gesto —en cuanto expresión corporal (*Leibmensch*)—, y el sonido —en cuanto potencia comunicativa y sentimental básica (*Herzensmensch*)—, sino que es de la mayor importancia el que estos elementos artísticos se comprendan ordenados de la manera adecuada. A saber: el gesto y la palabra son expresiones individuales que hunden sus raíces en la música, lenguaje directo de la pasión (*Affekt*). De modo que es sólo a partir de la música como el gesto y la palabra adquieren la consistencia de poesía y danza, y nunca al revés.

En suma, como obra de arte, la tragedia griega era una obra de síntesis (*Gesamtkunst*)[60], por lo que tenía el poder de permitir a los espectadores participar en ella como seres humanos completos. Era, pues, el modelo para las óperas de Wagner, tanto en lo relativo a sus características estructurales como en lo referente a las condiciones de su producción y de su representación. Pues la tragedia griega ha sido la obra de arte que con mayor eficacia ha logrado convertir su representación en una experiencia común y colectiva de jus-

[58] Cfr. la carta a Rohde de 7 de octubre de 1869.

[59] GT, pp. 399-400.

[60] Cfr. Bruse, K.-D., «Die griechische Gesamtkunstwerk. Anmerkungen zu den musikästhetischen Reflexionen des frühen Nietzsche»», en *Nietzsche Studien*, 1984 (13), pp. 156-176.

tificación y de afirmación de la vida mediante su poder de transfiguración estética. Es decir, constituye la *modalidad más perfecta de fusión del artista*, la obra y el espectador concentrando y proyectando así la fuerza plástica por la que un pueblo, o un ser humano se producen como obra gracias al proceso de metamorfosis puesto en marcha por una tal obra de arte. La tragedia griega clásica es, por todo ello, el modelo de obra de arte capaz de obligar al conjunto de la sociedad a asumir su propia forma. No se asiste a ella desde la actitud individualista y puramente contemplativa de un disfrute pasivo o de una perspectiva crítica exterior a la obra, sino que, con su representación, transforma a una colectividad de espectadores en una individualidad superior, instaura una comunidad de afirmación en y por la obra compartida, y obliga a entrar en esa comunidad de la obra para participar en su vitalidad[61].

La preocupación de Nietzsche por el origen de la tragedia y su relación con el carácter peculiar de la civilización griega se había expresado ya dos años antes en las lecciones impartidas en 1870 sobre *Edipo Rey*, que incluían una Introducción titulada *Sobre la Historia de la Tragedia Griega*[62]. Aquí se puede encontrar ya la tesis filológica de *El nacimiento de la tragedia* que sitúa el origen del género trágico en la lírica dionisíaca como contrapuesta a una lírica apolínea, entendiendo por lírica dionisíaca lo que es musical en estado puro[63]. Ahora Nietzsche discrepa de August W. Schlegel respecto a que, en las representaciones trágicas de la antigua Grecia, el coro fuera el compendio de la masa de espectadores, o sea, «el espectador ideal» (*der idealisierte Zuschauer*). Y contrapone a esta idea la concepción de Schiller que consideraba al coro «un muro viviente que la tragedia trazaba en torno a sí para aislarse del mundo real y custodiar su terreno ideal y su libertad poética»[64]. Es decir, el coro, para Schiller, aporta el presupuesto para la eliminación de la separación entre representación y público. La idea de un «público de simples espectadores» [65] es una idea moderna, determinada por la concepción de la experiencia como relación sujeto-objeto, y en las representaciones trágicas antiguas lo que llegaba a tener lugar entre obra y público era un estado de totalización de lo interno y lo externo, una reciprocidad entre representación (*Darstellung*) y experiencia, y la posibilidad de una continuidad entre lo inconsciente y lo consciente cuya profundiad abría el horizonte de la temporalidad trágica. Pensar, pues, al público como simple espectador significa atenerse al dogma moderno de la irrebasable distancia como separación (actor-público) y como diferencia (artista-crítica) entre el mundo y su representación. Es admitir como insuperable la diferencia ya en el movimiento mismo por el que lo instintivo despunta, lo que convierte a la conciencia en exclusiva y omniabarcante, y al éxtasis en imposible. Frente a esto, el Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia* ensaya una estética sublime que intenta pensar, más allá de Kant, la relación de la imaginación productiva (*Einbildungskraft*) con el querer originario. El poder creador de esta imaginación extraería de la música la fuerza (*bilbende Kraft*) intensiva de su comunicabilidad y la fuerza extensiva de su finalidad formadora: «Todo arte requiere un estar-fuera-de-sí, un éxtasis; [...] no re-

[61] «La ópera es la única forma completa del hombre moderno. Es la única forma que verdaderamente le conmueve... En Wagner, la ópera llega a ser una representación del mundo artístico frente al mundo real no artístico». FP I, 9[9].

[62] Texto publicado en el vol. II de esta edición.

[63] Cfr. Reibnitz, B. v., *op. cit.*, pp. 28-35.

[64] GT. Cfr. Schiller, F., «Uber den Gebrauch des Chors in der Tragödie» (*introducción a Die Braut von Messina*), en Werke, Hanser, Múnich, 1966, vol. III, p. 474.

[65] Cfr. GT, 8.

tornamos a nosotros mismos sino que, en nuestro éxtasis, entramos en un ser ajeno, actuando como si estuviésemos hechizados; [...] el suelo vacila, así como la fe en la indisolubilidad del individuo»[66]. Redirigida por la imaginación al inconmensurable querer del mundo de donde extrae su fuerza, la voluntad de cada individuo hace, pues, en el éxtasis, la experiencia de un descentramiento de la conciencia correlativo a la disolución durante esa experiencia de la arrogancia exclusivista y excluyente de los privilegios del entendimiento.

El artista trágico no comunicaba, por tanto, a los espectadores ningún argumento, ninguna historia ni ningún concepto moral. Tampoco le era preciso recurrir al suspense para mantener la atención de su público. No se trataba de ningún pasatiempo. La acción era extraída de la mitología, por lo que su desenlace era ya, de antemano, conocido por todos. El poder de atracción de las tragedias radicaba en hacer que el espectador se incorporase a la obra como copartícipe y recreador de la obra misma, de su inspiración y de su vínculo inmediato con las grandes potencias creadoras de la naturaleza. Nietzsche subraya, en definitiva, la capacidad de la representación trágica para moldear la experiencia de sus participantes figurando sus determinaciones en una especie de «imaginación de la voluntad»[67] y comunicándolas. Su primera obra filosófica ensaya así un tipo de refexión como *anamnesis* desde la que el presente podría cambiar de rumbo y la naturaleza recuperar su lugar[68]. Con ello abre la perspectiva de una filosofía práctica con un imperativo categórico nuevo, de irónicas resonancias schlegelianas: el imperativo de genialidad, por el que los individuos se elevan sobre sí mismos formándose gracias a grandes artistas que encarnan el ideal de humanidad integral al mismo tiempo que lo transmiten. De este modo, el cielo estrellado por encima de los individuos y la ley estética del genio dentro de ellos sugiere una aristocracia intelectual en la que la naturaleza se supera a sí misma como trascendencia en la inmanencia: «Toda la vida de un pueblo refleja, de un modo confuso, la imagen ofrecida por sus genios más grandes. Éstos no son el producto de la masa, sino que la masa muestra su efecto»[69].

2.3. La hipótesis metafísica de la unidad primordial

En la nueva clasificación de Nietzsche, la tragedia tiene una mayor vinculación con lo dionisíaco que las artes plásticas porque incluye a los actores y a los espectadores, en quienes brotan e interaccionan los impulsos que canalizan y expresan la fuerza creativa y destructiva primordial de la naturaleza[70]. La estética remite así a los estados creativos del sueño y la embriaguez como aquellos en los que los impulsos artísticos de la naturaleza se manifiestan en el ser humano, aunque no puedan captarse ni concebirse más que en sus traducciones y efectos[71]. La relación entre la naturaleza y los individuos singulares la piensa Nietzsche a partir de la relación que establece Schopenhauer entre voluntad en sí y voluntad objetivada. El principio de

[66] FP I, 2 [25]
[67] Cfr. FP I, 2 [11].
[68] Cfr. la carta a Paul Deussen de 19 de diciembre 1869.
[69] FP I, 19 [1]. Cfr. también GT, cap. 22.
[70] Cfr. FP I, 12 [1].
[71] Pfotenhauer, H., *Die Kunst als Physiologie. Nietzsche, ästhetische Theorie und literarische Produktion*, Metzler, Stuttgart, 1985.

individuación hace posible que lo que es uno en sí, o sea, la voluntad, aparezca como múltiple en el espacio y en el tiempo[72]. Esto explica que estos impulsos creadores originarios no sean algo exclusivo del hombre, sino impulsos *de la naturaleza misma*: «lo apolíneo y su antítesis, lo dionisíaco, como poderes artísticos que surgen de la naturaleza misma, *sin mediación del artista humano*, y en los cuales las pulsiones artísticas de ésta se satisfacen por vez primera y por vía directa: por un lado, como mundo de imágenes del sueño, [...] por otro como realidad embriagada»[73].

Es decir, como se deriva de este texto, la estética no remite, para Nietzsche, sólo a una fisiología, sino también, y al mismo tiempo, a una metafísica desde la que el mundo sólo se justifica como obra del artista supremo. A este artista supremo Nietzsche lo llama el «Uno primordial», a título de simple «conjetura», de mera hipótesis especulativa para poder pensar un origen y un sentido unificados de todos los procesos de producción de formas (natural, estética, social, política, intelectual, etc.) en cuanto «actividad metafísica de la vida». Esta unidad no constituye, pues, un nivel del ser «más allá» y por encima de la apariencia, sino que es, más bien, un nombre para designar la naturaleza en cuanto fuerza creadora y destructora, en cuanto devenir del mundo cuyo atributo esencial es ser «una contradicción» y un «sufrimiento originario»: «Cuanto más advierto en la naturaleza aquellas pulsiones artísticas omnipotentes, y, en ellas, un ferviente anhelo de apariencia, de ser redimidos mediante la apariencia, tanto más me siento obligado a la hipótesis metafísica de que el Ente-verdadero y Uno-primordial, en cuanto es lo eternamente sufriente y lleno de contradicción, necesita a la vez, para su permanente redención, la visión extasiante, la apariencia placentera»[74].

---

[72] WWV, p. 134.

[73] GT, 2; «La fuerza inconsciente constitutiva de formas se revela en la procreación: aquí se activa un impulso artístico. Parece ser el mismo impulso artístico el que fuerza al artista a idealizar la naturaleza y el que obliga a todo hombre a una intuición figurada de sí mismo y de la naturaleza. Este impulso debe haber dado lugar, en última instancia, a la estructura del ojo. El entendimiento se revela como una consecuencia de un aparato ante todo artístico... Ver las formas — es el medio de escapar del sufrimiento continuo del impulso. Se crean órganos. ¡Al contrario el sonido! No pertenece al mundo de la apariencia, sino que habla, de un modo que se puede comprender siempre, de lo que no aparece nunca. Él une, mientras que el ojo separa». FP I, 16 [13].

[74] GT 4; «Con el nombre «apolíneo» se designa el permanecer arrobado ante un mundo inventado y soñado, ante el mundo de la bella apariencia, como una redención del devenir: con el nombre de Dioniso se bautiza, por otra parte, el devenir, activamente aprehendido, sentido subjetivamente, como la furiosa voluptuosidad del creador que al mismo tiempo conoce la ira del destructor. Antagonismo de estas dos experiencias y de los apetitos que están a su base: el primero quiere que el fenómeno sea eterno, ante él el hombre se vuelve sosegado, sin deseos, como un mar en calma, se restablece, se pone de acuerdo consigo y con toda la existencia: el segundo apetito empuja al devenir, a la voluptuosidad de hacer-devenir, es decir, de crear y aniquilar. El devenir, sentido e interpretado desde el interior, sería el continuo crear de alguien insatisfecho, extremadamente rico, infinitamente tenso y apremiado, de un Dios que sólo supera la tortura de ser con la transformación y el cambio permanentes: — la apariencia como su redención temporal, alcanzada en cada instante; el mundo como la sucesión de visiones divinas y redenciones en la apariencia. — Esta metafísica de artista se contrapone a la unilateral consideración de Schopenhauer, quien no sabe apreciar el arte desde el artista sino exclusivamente desde el receptor: porque conlleva liberación y redención en el gozo de lo no real, en oposición a la realidad (la experiencia de alguien que sufre y desespera de sí mismo y de su realidad) — redención en la forma y en su eternidad (como también puede haberlo vivido Platón: sólo que éste ya gozó en el concepto la victoria sobre su sensibilidad demasiado excitable y sufriente). A esto se le contrapone el segundo hecho, el arte desde la vivencia del artista, sobre todo del músico: la tortura de tener que crear, como impulso dionisíaco». FP IV, 2 [110]; cfr. también FP I, 7 [168] y 7 [204].

Este sufrimiento se expresa en el carácter destructor y doloroso del tiempo (su reflejo, *Abbild*), hecho de instantes que se autosuprimen y se autodestruyen continuamente, por lo que ha de comprenderse como algo esencialmente inherente a la vida. O dicho en otras palabras: el sufrimiento no es algo individual, eventual o azaroso sino que está inscrito en el corazón mismo del ser (eso es lo que Nietzsche trata de expresar con el Uno primordial). Por lo que, desde esta perspectiva, el tiempo, el devenir no es la negación del ser, sino el modo esencial de su manifestación. Conclusión: el ser no puede ser «liberado», «corregido» de estos atributos esenciales (el sufrimiento, la destrucción, la muerte) como pretenden las concepciones ilustradas y optimistas de la existencia. Ni tampoco debe ser rechazado y negado para preferir desear el no-ser abriendo así una evasión nihilista al dolor y la contradicción del mundo, como hacen el cristianismo y Schopenhauer. No es que se oponga a este nihilismo, como alternativa, un heroísmo desesperado que resista el sufrimiento en sus manifestaciones más extremas y terribles. «Tenemos el arte —dirá más adelante Nietzsche— para no perecer a causa de la verdad»[75]. El arte *puede* justificar la vida como es y reforzar el querer-vivir en lugar de su negación. Mediante su transfiguración por el arte, el sufrimiento y la contradicción pueden producir un placer superior desde el que es posible la afirmación de la vida como pesimismo de la fuerza y de la victoria. Por lo que, incluso los procesos destructivos y degenerativos, pueden interpretarse como condición de la más alta afirmación y como modalidades de realización de esa afirmación. Tal es, como queda dicho más arriba, sustancialmente, el efecto y la función de la obra de arte trágica: una transfiguración por la que la representación visible, apolínea, del sufrimiento (Dionisos) tiene un sentido afirmativo. Lo hace ser no sólo soportable, sino estimulante al haber sido transformado en un placer superior que es el que proporciona su sublimación en las formas artísticas, serenas y mesuradas (Apolo) que mitigan y disuelven el horror[76].

No todas las artes, pues, tienen el mismo poder de transfiguración y sublimación del sufrimiento y de lo terrible inherente a la vida. Hay entre ellas una relación inversamente proporcional entre plasticidad y «apariencia placentera», por un lado, y concentración de sentido y universalidad, por otro. Cuando Nietzsche toma de Schopenhauer su explicación del proceso de objetivación de la voluntad en las Ideas (primer nivel de exteriorización), y luego en los fenómenos espacio-temporales (segundo nivel de exteriorización), y la aplica a su estética, le superpone esta nueva significación: la unidad primordial se objetiva primero en la música, y luego, de forma más mediata, en la poesía y en las artes plásticas. Lo dionisíaco es un estado de excitación que se descarga necesariamente en imágenes que funcionan, a la vez, como un alivio y una defensa respecto a su propia fuerza disolutoria. En este sentido, Nietzsche va más allá de Schopenhauer cuando establece una conexión necesaria entre la música como cosa en sí y el mundo de las formas: «Entendemos la música como el lenguaje inmediato de la voluntad y sentimos incitada nuestra fantasía a dar forma a aquel mundo de espíritus que nos habla»[77]. Lo dionisíaco es el impulso a romper los límites de la individuación y hacer salir el propio ser afuera, para fusionarse con la unidad primordial. Lo apolíneo está, por ello, en función de lo dionisíaco, para que la potencia destructiva y disolvente de lo dionisíaco se mediatice en una experiencia sublima-

[75] Cfr. FP I, 19 [52].
[76] Cfr. Marcuzzi, M., *op. cit.*, p. 829.
[77] GT 16.

da. El ser humano es, pues, en cuanto naturaleza, esencialmente un creador de formas, creación que se produce más allá de la simple búsqueda de satisfacción de sus necesidades y de la mera conservación de su existencia.

Así, en concreto, los grados de exteriorización de la unidad primordial serían (de más inmediatos a más mediatos): la embriaguez, el éxtasis, la música, la poesía, la danza, las artes plásticas y el sueño. Cada uno de estos estados es una traducción, una transposición de la fuerza fundamental de la vida y de la naturaleza (a la que Nietzsche llama el Uno), a un estado o a una esfera cada vez más lejana y exterior. De ahí que la tragedia griega pueda ser considerada como la obra de arte con mayor poder de transfiguración y sublimación del sufrimiento al lograr, con la jerarquización que lleva a cabo de sus diversos componentes artísticos, el máximo de equilibrio entre plasticidad y sentido, entre sueño y embriaguez. Como queda dicho, en la tragedia, el gesto y la palabra hunden sus raíces en la música, adquiriendo, a partir de ella, su sentido y consistencia: «Bajo la pulsión que le hace hablar de la música con metáforas apolíneas, el lírico comprende la naturaleza entera, y se comprende a sí mismo dentro de ella, tan sólo como lo eternamente volente, lo eternamente apetente, lo eternamente anhelante. Pero, en la medida en que interpreta la música con imágenes, él mismo descansa en el silencioso sosiego del mar de la consideración apolínea, aun cuando todo lo que él contempla a su alrededor a través del *medium* de la música está en impetuoso y acuciante movimiento»[78].

El principal recurso estético de la tragedia griega como totalidad artística era el modo en que la música completaba la poesía y la intensificaba para despertar el sentimiento de los espectadores. Por ello era esencial el papel que desempeñaba el coro, que, inicialmente, representaba él sólo la acción con sus cantos y movimientos[79]. De modo que cuando con Sófocles y, sobre todo, con Eurípides, el coro cede su papel central a los personajes individuales, la tragedia cambia su sentido pasando, de la expresión del sufrimiento a través del canto del coro, a la representación de una acción por unos actores. Es decir, se convierte en un mero espectáculo.

En suma, para Nietzsche, el arte apolíneo, como arte de la representación, no es más que símbolo de símbolo, y representa a la unidad primordial de manera mediata, mientras la música, como arte dionisíaco, es la representación «inmediata» de la unidad primordial como esencia última del mundo. Las artes plásticas reproducen obje-

[78] GT, 6; cfr. Fietz, R., «Am Anfang ist Musik», en T. Borsche y otros, *Centauren-Geburten. Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*, Gruyter, Berlín, 1994, pp. 148 ss.

[79] Esta era, de hecho, la tesis filológica de *El nacimiento de la tragedia*: en sus comienzos, la tragedia ática era una representación del coro, conectada al antiguo culto heleno a Dionisos. Nietzsche desarrolla en su obra de juventud la potencialidad de esta idea, ya contemplada en los trabajos de Johann Jakob Bachofen, Karl Otfried Müller y Friedrich Gottlieb Welcker, aunque diferenciándose en aspectos importantes de estos autores. «Sólo desde el punto de vista del coro se explica la *skene* y su acción. En el teatro griego existe un mundo de espectadores, sólo en la medida en que el coro no es más que la representación de la masa dionisíaca exaltada, sólo en cuanto que cada espectador se identifica con el coro. La expresión de Schlegel del «espectador ideal» debe abrirse aquí para nosotros en un sentido más profundo. El coro es el espectador idealizado, en la medida en que es el único observador, el observador del mundo visionario de la escena. Él es el verdadero creador de ese mundo: nada es más erróneo que aplicar al teatro griego nuestro criterio moderno de un público crítico y esteticista. La masa popular dionisíaca como el eterno seno del fenómeno dionisíaco — y aquí la eterna esterilidad; éste es el contraste. Schiller tiene toda la razón, cuando considera el coro como el factor poético más importante de la tragedia: y no nos podemos llevar a engaño con la utilización llanamente euripidea del coro que hace Aristóteles». FP I, 9 [9].

tos particulares a través de los cuales el espectador puede tener acceso a la intuición de la Idea (en términos schopenhauerianos). Como la música no reproduce objetos particulares sino que es independiente del mundo de las formas fenoménicas, no accedemos a través de ella a ninguna Idea, sino que ella tiene ya por sí misma el estatuto que tienen las Ideas: es una reproducción de la unidad primordial o de la voluntad lo mismo que lo son las Ideas. Su sonido nos habla del ser y reproduce analógicamente su estructura y su espectro: los sonidos graves y bajos remiten a lo inorgánico, los sonidos agudos al reino animal y vegetal, y la melodía vocal a la vida y a los impulsos conscientes del ser humano. Por otra parte, al desarrollarse como un proceso artístico en el tiempo y no emplear ni la imagen ni la palabra sino sólo el sonido, constituye el único arte capaz de expresar o de reproducir lo que la vida misma es como voluntad o «cosa en sí»: el devenir constitutivo del mundo[80].

2.4. Sócrates y el fin de la época trágica

En el marco de esta rememoración de la tragedia griega y de su eficacia transfiguradora (realizada con la intención de señalar a las óperas de Wagner como su reactualización en el presente), Sócrates simboliza el espíritu por el que la época trágica es olvidada y rechazada a los extramuros de la historia. Con Sócrates la cultura griega se racionaliza y se aleja así de su primitiva forma estética y mítica, para reglamentarse y conducirse, en adelante, mediante principios críticos y discursivos. Pues, con el descubrimiento socrático de la razón y del mundo ideal de sus conceptos puros, «se creyó haber descubierto la verdadera realidad, en confrontación con la cual la otra, la que la vida espontánea nos ofrece, queda automáticamente descalificada. Tal experiencia imponía a Sócrates y a su época una actitud muy clara, según la cual la misión del hombre consiste en sustituir lo espontáneo por lo racional»[81].

En esta nueva atmósfera, la tragedia muere a manos de una logicización que la desvirtúa desde su interior amortiguando, neutralizando y desalojando de ella su subsuelo corporal, pulsional, musical, originario. Convertida en un mero espectáculo, los dioses y seres míticos dejan su puesto en la escena a personajes que despliegan una retórica de intención pedagógica y moralizante. A partir de Eurípides, la tragedia se convierte en la escuela de la vida y adquiere un planteamiento racional y discursivo. En la nueva época del socratismo, todo debe poder ser razonado y explicado, y esta nueva exigencia social y política requiere también nuevos criterios artísticos. Los procesos pulsionales e inconscientes de la creación han de quedar sustituidos por planes conscientes e intenciones críticas. Así, la inexorabilidad del destino, que acababa aplastando al héroe trágico con su desmedida violencia ciega y terrible, es sustituida ahora por un sim-

[80] «La música contiene las formas universales de todos los estados de deseo: es el puro simbolismo de los impulsos, y como tal es completamente comprensible para cualquiera en sus formas más simples (compás, ritmo). Por lo tanto, la música es siempre más universal que toda acción singular: por eso nos es más comprensible que cualquier acción singular: la música es por consiguiente la clave del drama». FP I, 1 [49]. Cfr. Fleischer, M., «Dionysos als Ding an sich», en *Nietzsche Studien*, 1988 (17), pp. 81 ss.

[81] Ortega y Gasset, J., «El tema de nuestro tiempo», en *Obras Completas*, Alianza, Madrid, 1983, vol. III, p. 176.

ple error de cálculo o por un fallo en el razonamiento. El pesimismo trágico deja paso a un optimismo según el cual la desgracia es sólo efecto de la ignorancia o de la impericia, algo corregible pues, puesto que del saber se sigue la felicidad.

Con la ironía socrática muere así la tragedia y da comienzo la filosofía, entendida como *saber desligado de la raíz metafísica, pulsional, del mundo*[82]. Antes del racionalismo socrático, el saber filosófico se expresaba comúnmente a través de la poesía (los poemas de los presocráticos). Como Nietzsche defenderá en su escrito *La filosofía en la época trágica de los griegos*, era un saber que brotaba directamente de la vida. Con Sócrates, en cambio, triunfa una nueva filosofía como puro ejercicio lógico de la razón, que encontrará en la modernidad su gigantesco despliegue en la construcción de la ciencia moderna y de la técnica. Sócrates representa, por ello, según Nietzsche, la línea divisoria entre la Antigüedad griega y la modernidad como época de la razón y del olvido de la tragedia[83]. Este olvido significa que ni el sueño ni la embriaguez son ya estados artísticos cultivados y cultural y socialmente reconocidos e identificables de comunión con la unidad primordial, con la naturaleza, con los otros. El arte es ahora sólo un entretenimiento trivial y ocioso, las tragedias son incomprensibles, y el mundo, en sus aspectos terribles y contradictorios, algo absurdo y moralmente condenable: «El socratismo condena tanto el arte vigente como la ética vigente: cualquiera que sea el sitio a que dirija sus miradas inquisidoras, lo que ve es la falta de inteligencia y el poder de la ilusión, y de esa falta infiere que lo existente es íntimamente absurdo y repudiable. Partiendo de este único punto, Sócrates creyó tener que corregir la existencia»[84].

Este espíritu socrático, tal como se desarrolla ya en el pensamiento de Platón, da lugar a ese «mundo verdadero» como trasmundo desde el que se condena el mundo de la vida y se abre la historia como proceso del nihilismo[85]. No deja de ser, pues, profundamente significativa la asimilación llevada a cabo por Hegel entre Sócrates y Cristo[86], así como su comprensión de la evolución de la época trágica griega a la modernidad cristiana como paso de la religión estética a la religión revelada. Hegel condensa el sentido de este paso en la expresión «Dios ha muerto», con la que expresa, sin duda (sea esta o no su intención), el núcleo de desacralización y de ateísmo agresivos y militantes con los que la nueva religión cristiana hizo la guerra al paganismo hasta su exterminio. Para Nietzsche, del mismo modo que el cristianismo se constituyó así como antisacralidad y antirreligiosidad para acabar con la religión pagana (convirtiendo a Dios en un hombre del que los hombres se burlan y al que desprecian y crucifican)[87], Sócrates inventa la antimetafísica del hombre teórico y abstracto (un saber desligado de su raíz

[82] «Tras tus pensamientos y tus sentimientos está tu cuerpo y tu ti mismo en tu cuerpo: la tierra desconocida. ¿Para qué tienes tú estos pensamientos y estos sentimientos? Tu yo en tu cuerpo quiere algo en todo eso». FP III, 5 [31].

[83] Cfr. GT, 15.

[84] GT, 13.

[85] Cfr. Kaulbach, F., «Das Drama in der Auseinandersetzung in Nietzsches *Geburt der Tragödie*», en *Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche*, Königshausen und Nauman, Wurzburg, 1986, p. 122.

[86] Cfr. Hegel, G. W. F., *Lecciones sobre filosofía de la religión*, W. Jaeschke (ed.), Alianza, Madrid, 1985, vol. III, pp. 165, 226 y 230.

[87] Cfr. FP IV, 10 [193] y 11 [295].

corporal y de su vínculo natural con el mundo), que cree que la razón, capaz sólo de producir ficciones útiles, da acceso a un sentido de lo que es en sí y a un saber universal. Este nuevo hombre teórico vive, pues, animado por la «inconcusa creencia de que, siguiendo el hilo de la causalidad, el pensar llega hasta los abismos más profundos del ser, y que el pensar es capaz no sólo de conocer, sino incluso de *corregir* el ser»[88].

Ahora bien, sólo la música y la experiencia de comunión corporal que permite sentir de la unidad primordial nos remite y nos refiere a lo universal. La razón es, como concluye finalmente Kant, un poder de crear meras ficciones, cuyos conceptos no son más que abstracciones derivadas del mundo empírico, y que no tiene, por tanto, capacidad alguna de alcanzar la cosa en sí, sino que interpone siempre de modo irrebasable el mundo como representación. Si el auge del espíritu socrático en la época moderna es un proceso de olvido y secularización del devenir trágico del mundo, desde su primera obra Nietzsche propondrá la vuelta a los griegos entendida como movimiento de des-secularización (*sich entweltlichen*), lo que equivale a decir reactualización y afirmación de la temporalidad trágica (el eterno retorno) como devenir propio del mundo[89].

3. LOS PROYECTOS INACABADOS

3.1. El futuro de la educación

Las conferencias *Sobre el futuro de nuestras instituciones educativas*, pronunciadas entre enero y marzo de 1872 en Basilea y destinadas a constituir un segundo libro que, sin embargo, no llegó finalmente a completarse[90], constituyen el complemento práctico a *El nacimiento de la tragedia*. Pues, mientras en esta primera obra Nietzsche piensa, desde una perspectiva estético-metafísica, la posibilidad de una reefectuación en el presente (en los dramas musicales de Wagner) de la tragedia griega antigua para impulsar así la renovación política y cultural de Alemania, en estas conferencias fija su atención en algunos aspectos prácticos de tal posibilidad, como son su preparación mediante una determinada forma de educación, cómo hacer que la juventud universitaria se sume masivamente a este acontecimiento, o cuáles deben ser las características del reformador capaz de dar al cambio la debida orientación[91].

Como ya adelantaba *El nacimiento de la tragedia*, esta reactualización de la época trágica no puede ser entendida como la simple reproducción wagneriana en el presente de las representaciones antiguas, sino que ha de constituir la reinvención (compatible con la imitación) de una posibilidad de futuro desconocida hoy. Es decir, hay que valorar este acontecimiento como el comienzo de un período nuevo de la historia de Alemania y de Europa. En el trasfondo de estas conferencias late la preocupación filosófica de cómo pensar esa rememoración con la que el pre-

[88] GT, 15.

[89] Cfr. Cohen-Halimi, M., «La naissance de la tragedie. Notice», en F. Nietzsche, *Oeuvres*, vol. I, ed. cit., p. 848.

[90] Cfr. las cartas a Rohde de 15 de diciembre 1870, a Malwida von Meysenbug de 20 de diciembre de 1872, y a Fritsch de 23 marzo de 1872.

[91] Para la relación entre GT y BA Cfr. FP I, 18 [3], 16 [44] y las cartas a Carl von Gersdorff de 7 de noviembre de 1870 y a Emma Guerrieri-Gonzaga de 14 de junio de 1874.

sente cambiaría efectivamente su curso. Y el interés por la educación en este sentido estriba en que la primera condición de esa reactualización sería liberar al acontecimiento musical wagneriano de su simple recepción racional y crítica, desde la que apenas ejercería su capacidad de moldear y transformar la experiencia: «La idea de una transformación del modo de ser mediante el conocimiento es el error común del racionalismo, con Sócrates a la cabeza»[92]. Las óperas de Wagner, como las tragedias griegas, debían ser sentidas como algo inconmensurable, como Goethe lo había pretendido con su *Fausto*[93].

Desde la vigencia del primado moderno del conocimiento racional y del entendimiento discursivo, sobre el que gravita en el presente todo el sistema educativo[94], la transformación estética y cultural que se pretende es imposible. Hay que redefinir, por tanto, las posibilidades de la educación, no sólo en relación a su efecto sobre la adquisición de los saberes, sino también en relación a su incidencia en el plano de la voluntad. Nietzsche se opone, en este punto, a la opinión de Schopenhauer, para quien la voluntad, el querer, no es algo que pueda aprenderse en absoluto: «Lo que el hombre quiere propiamente, lo que quiere en el fondo, el objeto de los deseos íntimos de su ser, la meta que éstos persiguen, no hay acción exterior ni instrucción que pueda cambiarlo. Para ello habría que recrear de nuevo al hombre»[95]. El motivo de tan tajante posición radica en que, para Schopenhauer, no se puede actuar sobre las voluntades humanas porque su carácter inteligible, preformado desde toda la eternidad, fija en el impersonal querer universal los esquemas de todos sus actos.

Lo que a Nietzsche, sin embargo, le interesa es justamente la posibilidad de un renacer *de la voluntad*, que es de lo que tratan estas conferencias y, antes, *El nacimiento de la tragedia*. Para él, «un carácter no es una realidad, sino sólo una representación que se extiende al ámbito del devenir y por eso tiene un lado externo, el hombre empírico»[96]. Es posible actuar, pues, sobre el carácter mediante la formación, que permite al individuo rebasar los límites de su pura individualidad para abrirle a mundos y experiencias que ensanchan indefinidamente su yo[97].

Por ello, tiene sentido preconizar las posibilidades transfiguradoras y educativas del acontecimiento artístico-musical wagneriano, del que Nietzsche ha pensado su trasfondo y su trascendencia estético-metafísica. Y tiene sentido tratar de maximizar su efecto renovador promoviendo una recepción favorable por parte de sus destinatarios. Para ello es fundamental un estilo de comunicación, en los discursos y escritos destinados a difundirlo, que seduzca y cautive[98]. En tal sentido, es importante recordar que, al mismo tiempo que redactaba y pronunciaba estas conferencias, Nietzsche impartía en la Universidad cursos sobre la retórica y la oratoria de los griegos y los romanos[99]. Ello, junto a la relectura, también por este tiempo, de los análisis wagne-

---

[92] Cfr. la carta a Paul Deussen de febrero de 1870.

[93] «El *Fausto* es inconmensurable, y cualquier intento de ponerlo a la simple altura del entendimiento no puede sino ser un fracaso». Goethe, J. W., *Conversaciones con Eckermann*, 23 de marzo de 1829.

[94] Cfr. FP I, 9 [64] y 14 [25].

[95] WWV, parágrafo 55.

[96] FP I, 7 [161].

[97] Nietzsche coincide en esto con lo defendido por Friedrich Schlegel y demás componentes del Círculo de Jena, tal como expresaron en los *Fragmentos del Athäneum*.

[98] Nietzsche adelanta ya aquí el problema principal que le llevará a escribir su Za.

[99] Cfr. KGW, II-4, pp. 363-502.

rianos sobre la musicalidad de la lengua[100], pareció haberle hecho pensar que sus conferencias debían ser escritas y pronunciadas en el estilo de la tradición retórico-política de los diversos llamamientos a la nación alemana llevados a cabo por Lutero[101], Herder[102] y Fichte[103]. En todos ellos se buscaba reforzar la unidad del espíritu alemán mediante la creación de una identidad cultural, ya que, políticamente, Alemania no tenía ni una historia común ni un territorio unificado como nación[104].

No obstante, lo peculiar del llamamiento de Nietzsche es, ya desde la primera conferencia, no tanto recordar a los alemanes su primigenia identidad cultural, sino invitarles a una nueva forma de recuerdo[105] capaz de conducir a un determinado renacimiento en el presente de eso que se consideraba lo más propio de los alemanes, su *Bildung*. Schiller, en concreto, había propuesto una idea de cultura en la que la experiencia estética se eleva a modelo de la existencia humana y se sitúa como mediación entre el mundo físico y el moral[106]. Sin embargo, la enseñanza y la práctica de las humanidades en los centros educativos no sirve ni está en consonancia con el objetivo de hacer renacer en Alemania esa existencia estética a ejemplo de la de los griegos. No busca ya restablecer la patria griega ni es capaz de comprender el significado de lo que Grecia representa para la historia de la humanidad. Es más, hasta se podría afirmar que ese resurgir del espíritu griego en Alemania tiene como su principal obstáculo lo que ahora se entiende por filología y por historia. A partir de su experiencia como estudiante en *Schulpforta*, en Bonn y en Leipzig, y luego como profesor en Basilea, Nietzsche siente la necesidad de una crítica a la degradación de la *Bildung* sobre la que se vertebra el actual sistema escolar y universitario, crítica que volverá a formularse como uno de sus temas centrales en las *Consideraciones Intempestivas*.

Por ello, retóricamente, las conferencias adoptan, no sin ironía, la forma de un diálogo platónico, que se produce sobre el trasfondo de ciertos recuerdos de su adolescencia y juventud a la vez ficticios y comunes[107]. El personaje principal es un filósofo (Schopenhauer) que defiende la idea de una cultura clásica auténtica, aristocrática, antimoderna, antihistórica y antiacadémica. Pero, ¿por qué la ironía? Sin duda porque el inacabamiento del proyecto inicial de libro (que debía incluir una sexta conferencia nunca redactada) no es ajeno al sucederse de los acontecimientos

[100] Contenidos, sobre todo, en *La obra de arte del futuro* y en *Ópera y Drama*.

[101] *An die christliche Adel dutscher Nation von den Christlichen Sandes Vesserung*, 1520.

[102] Cfr. Herder, J. G., *Sämtliche Werke*, B. Suphan (ed.), vol. III, Suphan, Berlín, 1878.

[103] Cfr. Fichte, J. G., *Discursos a la nación alemana*, trad. cast. de M. J. Varela y L. A. Acosta, Tecnos, Madrid, 1988.

[104] A esta misma intención de suplir con una identidad cultural fuerte la falta de identidad política obedeció la fundación, en 1810, de la Universidad de Berlín, y en 1872, de la Universidad de Estrasburgo, como alianzas entre las fuerzas intelectuales y políticas para un resurgimiento nacional. Ello, sin embargo, produjo un profundo debate del que Nietzsche se hace eco en estas conferencias. Cfr. más arriba la nota 1.

[105] Cfr. la carta a Deussen de 19 de diciembre de 1869.

[106] Cfr. Schiller, F., «Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen», en *Werke*, Múnich, Hanser, 1966, vol. II, pp. 445-520. Cfr. Martin, N., *Nietzsche und Schiller*, Clarendon Press, Oxford, 1996.

[107] Nietzsche emplea aquí recuerdos como el de sus paseos por el bosque de Harz, el verano de 1860, con sus amigos Wilhelm Pinder y Gustav Krug, cuando decidieron fundar la Germania, una sociedad de cultura cuyo fin era conjuntar sus disertaciones, poesías y ejercicios musicales. Sobre este recuerdo básico se insertan luego otros del período de Bonn, cuando el amigo que le acompañaba en sus paseos era Paul Deussen. Cfr. sobre todo ello, en la Primera Parte de este volumen, los *Esbozos autobiográficos*, en especial los fragmentos 4 [77] y 60 [1].

en Alemania por esas fechas. Las conferencias son simultáneas a la creación del Imperio (18 de enero de 1872), que defraudó profundamente las expectativas políticas de Nietzsche[108]. Ello suponía el avance del nuevo capitalismo burgués y de la industrialización, con su consecuente individualismo con el que la historia de la *Bildung* alemana venía a concluir en la creación de un macromercado en el que esa misma *Bildung* se convertía finalmente en otra moneda más para el intercambio de bienes y servicios.

3.2. Arte sin metafísica

En las obras que se incluyen junto a *Sobre el futuro de nuestras instituciones educativas* en la tercera parte de este volumen I (o sea, *Cinco prólogos a cinco libros no escritos*, *La filosofía en la época trágica de los griegos* y *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*), la evolución que presentan los temas y motivos de los escritos anteriores es importante y significativa. Así, la crítica al presente, a partir de su confrontación con el pasado griego, incide ahora, de forma especial, en las cuestiones sociales y políticas, que se exponen y desarrollan en el importante tercer prólogo, el titulado *El Estado griego*. Al tema de la figura ejemplar del filósofo se dedica el cuarto de los prólogos, titulado *La relación de la filosofía de Schopenhauer con la cultura alemana*, replanteándola de nuevo en *La filosofía en la época trágica de los griegos*. Por último, asistimos en estos escritos al inicio de una autorreflexión crítica de la «metafísica de artista» de *El nacimiento de la tragedia*, que se desliza poco a poco hacia una concepción no metafísica de la fuerza y del acto de producción de formas y de significados, que es lo que anticipa el primero de los prólogos, *El pathos de la verdad*, y que articula ya explícitamente el importante texto *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*[109].

Una idea fundamental que se derivaba de la metafísica de artista, en la que se basa el pensamiento inicial del joven Nietzsche, es que la lógica de la producción de apariencias a partir de la unidad primordial impone que los hombres sean singulares, o sea, desiguales, y que la sociedad esté jerarquizada. Y éste va a ser el criterio que guiará sus opiniones políticas y su actitud de oposición a la estrategia de Bismarck[110]. Pues en la línea de aquella metafísica de fondo, el Estado debe ser la forma jerárquica que haga posible la existencia y el desarrollo de los individuos sigulares de los que habrá de surgir, en la cúspide de su excelencia, el genio. Tal jerarquía socio-política no es algo a lograr mediante la guerra y la violencia policial, sino dejando que de forma natural, instintivamente, se establezca esa jerarquía de modo que, en función de su grado de poder, cada individuo ocupe su correspondiente lugar en la pirámide social. Así era entre los griegos, según Nietzsche, mientras que en la modernidad ese instinto político «secreto» se pervierte cuando ciertos individuos ponen el Estado al servicio de su afán de riqueza y lo convierten en el instrumento y el guardián del puro mercantilismo.

---

[108] Cfr. la carta a Rohde de 28 de enero de 1872.

[109] El segundo prólogo, titulado *Pensamientos sobre el futuro de nuestras instituciones educativas*, es una reproducción, con ligeros retoques, del prólogo de BA. El manuscrito de los *Cinco prólogos a cinco libros no escritos* fue el regalo de Navidad que, en 1872, Nietzsche hizo a Cósima Wagner. Cfr. la carta a Gersdorf de 23 de diciembre de 1872.

[110] Para más detalle cfr. Schieder, Th., *Nietzsche und Bismarck*, Scherpe, Krefeld, 1963.

Básicamente, estos son los argumentos contenidos en *El Estado griego*, y que se proponen al hilo de una confrontación entre la *polis* griega y el Estado moderno. Este importantísimo prólogo recoge ideas elaboradas ya por Nietzsche durante el invierno de 1870-1871 con destino a la conferencia *Origen y meta de la tragedia*, uno de los textos preparatorios de *El nacimiento de la tragedia*, aunque Nietzsche finalmente no las introdujo en su libro[111]. La intención del escrito es, en todo caso, analizar la función que el Estado debería cumplir en la actualidad, en lugar de servir a los puros intereses de la macroeconomía capitalista. Pues la crítica política moderna (la de los autores ilustrados, la de la Revolución Francesa, la de los socialistas y comunistas, etc.) ha disuelto la conciencia natural de la política propia de las sociedades premodernas, ha roto los vínculos orgánicos entre dominadores y dominados y, sobre todo, ha destruido el acuerdo de los dominados con su propia situación, que se convierte para ellos ahora en insoportable e inaceptable. El problema principal, pues, del Estado moderno es esta ruptura entre los individuos y su propia situación real en la sociedad. Y las ideologías que se proponen denunciar esta quiebra agravan aún más la alienación, pues, a la luz de la miseria que ellas critican, el esclavo se quiere libre de su esclavitud al sistema (lo que es imposible), es inferior y quiere ser igual (lo que instaura una situación inevitable de violencia generalizada). El Estado no utiliza entonces otro recurso que la coacción, la represión, el engaño y la manipulación psicológica: la situación del individuo en la sociedad moderna es violenta, mediocre y vergonzosa, pero se la proclama digna de ser el modelo universal; se crean los conceptos de «dignidad del trabajo y del trabajador», «igualdad de todos» como uniformidad que encubre la miseria real de la esclavitud generalizada.

En el cuarto de los prólogos, *La relación de la filosofía de Schopenhauer con la cultura alemana*, Nietzsche reitera la cuestión de la ejemplaridad del educador como elemento más determinante y decisivo que el contenido de lo que enseña o sabe[112]. Lo razona diciendo que lo que hace efectivamente cambiar la historia, dentro de la tradición de cultura que heredamos, son las convicciones de los grandes hombres del pasado que recibimos, o sea, sus creencias o maneras de tener algo por verdadero (*Fürwahrhalten*). De modo que la ejemplaridad, en cuanto autoridad, es lo que hace aumentar (*auctoritas* viene de *augere*) el peso de esa pretensión de verdad y su fuerza de transformación del curso de la historia. Schopenhauer representa, por tanto, en esta época, la línea de continuidad entre el presente y lo antiguo que debe renacer. La función del filósofo es abrir la posibilidad de conectar las formas de la cultura con la profundidad de la vida tal como se planteaba en *El nacimiento de la tragedia*. Por ello, Schopenhauer (como se expondrá en la *Tercera Consideración Intempestiva*) es inactual, en cuanto contrario a su época y, como tal, educador.

Tal es la idea que preside *La filosofía en la época trágica de los griegos*, otro proyecto de libro no realizado[113], donde lo que se exponen no son tanto los pensamientos de los filósofos antiguos, cuanto determinados sucesos de *sus vidas*. Es como si se nos quisiera trasladar al mundo concreto y vital en el que se inser-

[111] Cfr. el esbozo de estas ideas en las últimas páginas del fragmento FP I, 10 [1]. Cfr. también Reibnitz, B.v., *op. cit.*, p. 44.

[112] En relación a Schopenhauer, éste será uno de los temas centrales de SE.

[113] Nietzsche lo describe como un «huevo mental aún no acabado de incubar». Cfr. la carta a Rohde de 7 de diciembre de 1872.

taba la personalidad de estos filósofos y en el que surgió su pensamiento. Nietzsche se sitúa en la tradición de Diógenes Laercio, Plutarco o Vasari para remitir al sustrato vital que subyace a las ideas y volver a discutir así, con este método, el primado moderno de la racionalidad cuestionado ya en escritos anteriores. En los últimos capítulos de *El nacimiento de la tragedia*, se describía la aparición de nuestra racionalidad y objetividad modernas y se exponía, con el análisis de la figura de Sócrates, cómo, bajo el efecto de esta aparición, se destruía otra forma anterior de pensamiento y de vida. A partir de ahí, Nietzsche se ha preguntado por la posibilidad de contrarrestar el ingente auge moderno de ese mito de la razón que acaba por plasmarse en la teleología contemporánea del progreso y la tecnificación. Los griegos anteriores a Sócrates pueden mostrarnos una posibilidad de pensar y de vivir de un modo distinto al de nuestra actual decadencia y barbarie racionalista[114], por lo que, si se pretende contribuir a un restablecimiento de la época trágica, no es procedente continuar utilizando el análisis lógico-racional de las doctrinas del pasado, sino que hay que emplear el lenguaje plástico y hagiográfico del relato biográfico. En las concepciones finalistas de la Historia de la Filosofía, de cuño hegeliano, las personalidades y biografías de los filósofos quedan al margen de lo esencial, que es el establecimiento de las conexiones internas entre sus pensamientos, y que es lo que da lugar a la organización teleológica del sentido. Por ello, incidir en las vidas de los filósofos es oponer la fuerza ejemplar de sus personalidades como poder rememorado de inactualidad frente al presente.

Una novedad de este escrito es la idea según la cual, para hacer frente a la desmesura del racionalismo moderno, no sólo es importante remitir al entendimiento a la experiencia anterior y englobante del arte, sino también tratar de liberar la intuición de su subordinación al entendimiento. Es decir, sugiriendo que una anécdota biográfica puede equivaler a un pensamiento profundo, Nietzsche adelanta una nueva idea del filosofar como captación intuitiva de lo sensible previa a su elaboración racional y discursiva, en una línea próxima a lo que Goethe defendía bajo su idea de «morfología»[115]. En suma, el genio filosófico debe contrapesar al genio musical. Así lo percibió Wagner cuando leyó el escrito, y de ahí su fría reacción a este texto[116].

También de la metafísica de artista se derivaba la idea de que, como creador de formas y de apariencias, el hombre no tiene una relación con el mundo guiada por la búsqueda de la verdad, sino por la producción de la ilusión que enmascara y hace soportable y aceptable la vida. El hombre es, por naturaleza, artista, o sea, creador de ficciones. Es importante, sin embargo, no engañarse en relación a esta condición suya. El decisivo texto *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, de 1873, muestra ya, al desarrollar esta idea, la ruptura de Nietzsche con el trasfondo metafísico de *El nacimiento de la tragedia*, lo que tendrá consecuencias importantes para su evolución subsiguiente. Pues lo que pensará a partir de este momento es que, tras esa producción de formas y tras el acuerdo social que entrañan, no está el fondo productor y metafísico de la unidad originaria como ins-

[114] Nietzsche pensó inicialmente titular este proyecto de libro «El filósofo como médico de la cultura». Cfr. la carta a Carl von Gersdorff de 2 de marzo de 1873.

[115] Cfr. Goethe, J. W., *Teoría de la naturaleza*, ed. cit., pp. 118 ss.

[116] Cfr. la carta a Carl von Gersdorff de 5 de abril de 1873.

tancia de verdad garante del acuerdo. La verdad no es esa profundidad natural con la que los genios llegan a identificarse en la embriaguez y el éxtasis; no es ningún modo de correspondencia metafísica con el ser, sino una pura convención. O dicho en otras palabras: la representación es menos el aparecer de la voluntad, o sea, su fenómeno (*Erscheinung*) —en el lenguaje de Schopenhauer—, que una pura ficción o ilusión (*Schein*) producida por ella como instrumento de dominio[117]. En suma, Nietzsche se retracta de la valoración que hasta ahora hacía del símbolo mítico: «La acción poética es muy grande en Wagner. La palabra, que no actúa por extensión, actúa por su intensidad. El lenguaje vuelve a un estado originario mediante la música. De ahí la brevedad y el carácter restringido de la expresión. Pero *ese estado originario y natural es una pura ficción poética* que actúa como símbolo mítico»[118].

El centro del interés es, pues, en este texto, *la producción de las formas* que permiten al hombre querer la vida y a sí mismo, tanto si esta producción es plástica como si es lingüística. La novedad de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* es que esa producción, en lugar de seguir comprendiéndose desde la metafísica de artista, se la va a entender, en lo sucesivo, desde la concepción del lenguaje que Nietzsche ha aprendido de Spir y, sobre todo, de Gerber[119]. De ellos aprende que, más que el entendimiento o la razón, es el lenguaje el que lleva a cabo la estructuración intelectual del mundo. Nuestra relación con la realidad debe entenderse a partir de la interacción que tiene lugar entre percepción (individual) y lenguaje (colectivo): la percepción recurre al lenguaje para crear el sentido. La percepción sensible es una continua producción de imágenes. Pero el lenguaje no es el reflejo del mundo. Las palabras surgen a partir de las excitaciones nerviosas por derivación, por trasposición metafórica, que se pue-

[117] En el siguiente texto de AC se precisa así este viraje: «Este universo de pura ficción (la moral y el cristianismo) se distinguen completamente del de los sueños en que éste es reflejo (*Abbild*) de la realidad, mientras que aquél la falsea, devalúa y niega la realidad», AC, af. 15.

[118] FP I, 9 [72]. Subrayado mío.

[119] Cfr. Spir, A. A., *Forschung nach der Gewissheit in der Erkenntniss der Wirklichkeit*, Findel, Leipzig, 1869 (en BN), y *Denken und Wirklichkeit. Versuch einer Erneuerung der kritischen Philosophie*, 2 vols., Findel, Leipzig, 1873; Gerber, G., *Die Sprache als Kunst*, 2 vols., Mittler, Bromberg, 1871-1874. Nietzsche lee el primer volumen seis meses antes de la redacción del escrito *Sobre verdad y mentira...*, y su influencia se puede advertir ya en las lecciones sobre retórica que dicta en el semestre de invierno de 1872-73 (cfr. KGW II, 4, pp. 413-502). En este libro es donde encuentra las tesis de la naturaleza metafórica del lenguaje y la de que esta naturaleza ha de ser olvidada para poder utilizar el lenguaje al servicio de la comunicación. También encuentra las ideas del impulso artístico y la convención social como factores determinantes en el origen del lenguaje. Para la relación Nietzsche-Gerber, cfr. Meijers, A., «Gustav Gerber und Friedrich Nietzsche. Zum historischen Hintergrund der Sprach-philosophischen Auffassungen des frühen Nietzsche», en *Nietzsche Studien*, 1988 (17), pp. 369-390. Para la relación de Nietzsche y Spir, cfr. K. Schlechta y A. Anders, *Friedrich Nietzsche. Von den verborgenen Anfängen seines Philosophieren*, Frommann, Stuttgart, 1962, pp. 119 ss.; Fazio, D., *Nietzsche e il criticismo*, Quattro Venti, Urbino, 1991, pp. 133-153; D'Iorio, P., «La superstition des philosophes critiques», en *Nietzsche Studien*, 1993 (22), pp. 257-294; Sánchez, S., «Logica, verità e credenza. Alcune osservazioni in merito alla relazione Nietzsche-Spir», en C. Fornari (ed.), *La trama del testo. Su alcune letture di Nietzsche*, Mirella, Lecce, 2000, pp. 249-282. Para la discusión general sobre el lenguaje en Nietzsche cfr. Thurnher, R., «Sprache und Welt bei F. Nietzsche», en *Nietzsche Studien*, 1986 (15), pp. 38-60; Albrecht, J., «F. Nietzsche und das sprachliche Relativitätsprinzip», en *Nietzsche Studien*, 1979 (8), pp. 225-244; Nauman, B., «Nietzsche Sprache aus der Natur. Ansätze zu einer Sprachtheorie in den frühen Schriften und ihre metaphorische Einlösung in *Also Sprach Zaratustra*», en *Nietzsche Studien*, 1985 (14), pp. 129-147; J. Kopperschmidt y H. Schanze (eds.), *Nietzsche oder Die Sprache ist Rhetorik*, Fink, Múnich, 1994.

de hacer de diversas formas y de ahí la diversidad de las lenguas[120]. Todo lo que el lenguaje expresa no es más que la traducción alusiva, balbuciente de sensaciones o impulsos que se trasladan a formas expresivas sonoras y conceptuales, o sea, a palabras. El lenguaje se habría creado de la siguiente manera: como nos sucede mientras dormimos y soñamos, ciertas sensaciones corporales produjeron en los hombres primitivos imágenes, y luego esas imágenes provocaron sonidos en los que se expresaban y liberaban las sensaciones. Y cuando las imágenes sonoras se desligaron de la sensación que las produjo al pasar el tiempo e intensificarse su uso, entonces es cuando se convirtieron en palabras y en conceptos abstractos. De ahí que todo lenguaje sea metafórico, nunca nombra o expresa una realidad en sí, sino que connota una determinada experiencia que los creadores del lenguaje tuvieron como proyección de sus sensaciones en palabras y conceptos, y que luego nosotros hemos aprendido al adquirir el dominio de ese lenguaje. La conexión, pues, entre palabra y sensación ya se ha perdido para siempre y no es posible revitalizarla. Entre significante y significado no hay más que el vínculo de la pura convención.

De modo que, originariamente, el lenguaje no está hecho para decir la verdad, pues no se refiere en nada al ser de las cosas, no lo capta, ni lo presenta, ni lo deja aparecer. No son las cosas las que se hacen presentes a la conciencia en el lenguaje, sino sólo nuestra específica relación subjetiva con ellas. Es decir, el lenguaje señala sustituyendo, significa impropiamente, no denota sino que connota. La transposición originaria es, en definitiva, la metáfora, la figura, de modo que el lenguaje, cualquier lenguaje, incluso el lenguaje racional y científico de las teorías abstractas, es originariamente metafórico, figurado. Frente a todo lo pensado en *El nacimiento de la tragedia*, lo que Nietzsche niega ahora es la posibilidad última de recurrir a la poesía, al mito y al símbolo como receptáculos de una riqueza originaria de sentido que el lenguaje articulado pudiera y hubiera de interpretar. Todos los recursos poéticos son retórica. No dicen ninguna verdad, aunque se crean el lenguaje de la verdad. De ahí que la frontera que separa a la filosofía y a la ciencia de su pretendidamente «otro» —el mito, la poesía, la metáfora, etc.—, se desvanezca. No es posible ya volver contra la cultura decadente una originariedad mítica o poética para criticarla y reformarla, sino que sólo cabe volver contra ella la parodia, la ironía y la risa.

Para el Nietzsche de este texto, el entendimiento y su formación de los conceptos como trabajo suplementario al de la metaforización, no es, por eso, más que otro instrumento al servicio de la vida. Sirve, como el instinto o los sentidos, a las funciones que exige la supervivencia. Es cierto que distingue al hombre de los animales, pues éstos no son capaces de emplear el lenguaje articulado ni de elaborar conceptos. Pero esta distinción no sitúa al hombre en ningún plano metafísico o religioso superior, pues el entendimiento no abre el acceso a realidades suprasensibles, a las Ideas, al Bien, a la Verdad. En realidad, lo propio del entendimiento en su función de servir a la vida es funcionar esencialmente como instrumento de engaño, de simplificación, de reducción de lo múltiple a la unidad, de falsificación, por tanto, y de creación de ilusiones con las que es posible vivir. Eso es algo que el hombre tiene en común con los demás vivientes y con la naturaleza inorgánica[121]. Tanto en el plano del conoci-

[120] Cfr. Ungeheuer, G., «Nietzsche über Sprache und Sprechen, über Wahrheit und Traum», en *Nietzsche Studien*, 1983 (12), pp. 134-213.

[121] Frente a la ciencia natural al uso, Nietzsche habla de una «fisiología superior (que) comprenderá ciertamente las fuerzas artísticas que intervienen ya en el devenir, no sólo en el del hombre, sino

miento como en el de la acción, la «cosa en sí» es incognoscible. Según Kant, el conocimiento del fenómeno es objetivo porque tiene la forma que le impone el entendimiento. Es decir, habría una necesidad trascendental en la forma de los objetos. Para Nietzsche, en cambio, la forma de los objetos no tiene ningún carácter universal ni necesario. Tan sólo hay una elaboración metafórica de excitaciones nerviosas que tiene una forma semejante a la de la creación artística. Por lo que el entendimiento es, en su funcionamiento y en este sentido, idéntico a la imaginación; pensar y poetizar son lo mismo[122].

4. LAS CONSIDERACIONES INTEMPESTIVAS

4.1. El filisteísmo de la nueva cultura alemana

La victoria militar de Prusia sobre Francia, en 1870, fue interpretada y presentada por algunos intelectuales y periodistas del momento como una victoria también de la cultura alemana sobre la francesa. Nietzsche responde: «Otra victoria como ésta y el Imperio alemán subsistirá, pero lo alemán como tal habrá quedado aniquilado. Ahora ya casi no tengo el valor de reclamar como específicamente alemana ninguna cualidad»[123]. Y lo repite en su *Primera* y en su *Segunda Consideración Intempestiva*: semejante victoria es, más bien, una derrota que lleva a la «extirpación del espíritu alemán en favor del imperio alemán» [124]; «Lo que anhelamos, más ardientemente que la restauración de la unidad política, es la unidad alemana en aquel supremo sentido, la unidad del espíritu alemán y de la vida alemana, tras la destrucción del contraste de forma y contenido, de interioridad y convención» [125]. El genuino sentido del espíritu alemán es, pues, lo que Nietzsche considera derrotado por la nueva cultura con la que la nueva burguesía enriquecida por la industrialización y la modernización quiere legitimarse. Es una cultura presidida por el racionalismo económico, por la idolatría positivista de «los hechos», por la discursividad científica y por la opinión pública. En suma, es la nueva cultura del *Bildungsphilister* que se informa y razona, pero no crea, que se limita a respetar los hechos en vez de construirlos, y que lo que realmente tiene en cuenta es lo que dice la mayoría. Nietzsche aclara que, mientras en el lenguaje estudiantil universitario de su tiempo, filisteo significaba lo contrario del verdadero hombre culto, *Bildungsphilister* (filisteo culto) es el que a eso añade esta superstición (*Aberglaube*): «se autoengaña creyéndose un hombre culto». El mejor altavoz filosófico de estos «filisteos cultos» —que ven su realidad como la medida de la razón en el mundo— es Hegel, que diviniza la cotidianeidad con su fe en la racionalidad de todo lo real. Nietzsche le criticará duramente por ello, junto a Edward von Hartmann, en su *Segunda Consideración Intempestiva*.

también en el del animal: dirá que con lo orgánico comienza también lo artístico». FP I, 19 [50]; y añade: «Las transformaciones químicas en la naturaleza inorgánica son quizás también procesos artísticos, roles miméticos que una fuerza interpreta». FP I, 19 [54].

[122] Cfr. Böning, Th., «Das Buch eines Musikers ist eben nicht das Buch eines Augenmenschen. Metaphysik und Sprache beim frühen Nietzsche», en *Nietzsche Studien*, 1986 (15), pp. 83 ss.

[123] FP I, 26 [16].

[124] DS, p. 641.

[125] HL, p. 715.

La *Primera* está dedicada a David Friedrich Strauss, el autor de *Das Leben Jesu* (1835), obra que Nietzsche había leído en 1865 mientras era estudiante de teología en Bonn, y que había influido de manera importante en el abandono de la fe de su infancia y en su reorientación desde la teología hacia la filología clásica[126]. En esta obra, Strauss, como antes Renan y Feuerbach, niega la verdad literal de los evangelios y la realidad de los milagros, y defiende que los evangelios no son documentos históricos, sino relatos mitológicos que reflejan la expresión de la fe de una determinada comunidad histórica. Jesús no fue más que el nombre en torno al que se sintetizaron las creencias y aspiraciones mayoritarias de una determinada época de la humanidad. Por tanto, la verdad cristiana sólo es tal en ese momento específico del progreso histórico del Espíritu hacia el Saber absoluto. Nuestra época racionalista y positivista no puede profesar la misma fe en esa verdad, que representa todo lo que nosotros ya no somos. Esta es la razón de por qué la mitología cristiana nos resulta hoy inaceptable.

Pero no es este libro el que Nietzsche critica en su *Primera Intempestiva,* ni al Strauss autor de él, sino a *La antigua y la nueva fe* (1872), la última publicación de gran éxito de crítica y público de este autor, y de la que se destacaban, no sólo sus ideas, sino también sus cualiades estilísticas que equiparaban el lenguaje de Strauss al de los mejores clásicos alemanes. Con todo, esta nueva obra conectaba con lo tratado en la de 1835, *Das Leben Jesu*, en el sentido de que lo que ahora se exponía era cómo tendría que vivir el hombre moderno fuera del cristianismo en el que ya no puede creer. Para ello, Strauss extrae de la visión científica del mundo, de la organización racional de la nueva sociedad industrializada y del nuevo orden político que representa el Imperio, toda una moral y hasta una metafísica para el nuevo hombre alemán. De modo que las burlas y ataques de Nietzsche se refieren, en la persona del autor[127], a ese nuevo alemán al que llama «filisteo culto», consecuencia de la nueva situación espiritual creada tras la victoria militar y la política de Bismarck. Pues como símbolo de la mediocridad satisfecha que eleva sus requerimientos de confort material y de moral tranquilizadora a sistema filosófico, Strauss representa, para Nietzsche, el giro cultural que frustra las esperanzas alimentadas por él desde *El nacimiento de la tragedia* respecto a un renacimiento en Alemania de la época trágica de los griegos.

El retorno a esta visión trágica no se produce desde la fe en el progreso, la cómoda pasividad burgesa y la autocomplacencia con el presente, sino que «se debe querer la ilusión: en eso consiste lo trágico»[128]. Era lo que latía en el fondo de lo que Nietzsche entendía por «espíritu alemán», acuñado por los clásicos y anterior a esta nueva

---

[126] Cfr. 29 [1], p. 209; cfr. Benz, E., *Nietzsche. Ideen zur Geschichte des Christentums und der Kirche*, Brill, Leiden, 1956.

[127] Al parecer, fue Wagner quien pidió a Nietzsche que escribiese un texto destructivo contra Strauss, como se deduce de la alusión a este asunto en FP II, 1.ª, 5 [98] y de la carta de Nietzsche a Wagnerdel 20 de mayo de 1873. Eso explicaría su tono un tanto chillón e innecesariamente agresivo. Según cuenta Curt Paul Janz, esta *Primera Consideración Intempestiva* contra Strauss habría sido un encargo de Wagner a Nietzsche para castigar a Strauss por haber tomado partido en favor de su rival, el director de la orquesta de Múnich Franz Lachner, cuando Luis II de Baviera ofreció este puesto a Wagner despidiendo a su titular. Cfr. Janz, C. P., *Friedrich Nietzsche: 2. Los diez años de Basilea (1869-1879)*, trad cast. de J. Muñoz e I. Reguera, Alianza, Madrid, 1981, p. 210.

[128] FP I, 19 [35]: «La creación de una religión consistiría en que uno suscite la fe en el edificio mítico que se ha instalado en el vacío, es decir, que respondiese a una necesidad extraordinaria. Es inverosímil que esto se repita después de la *Crítica de la Razón Pura*. Por el contrario, yo puedo imaginarme una especie completamente nueva de artista-filósofo, el cual introduzca en aquel vacío una obra de arte, como valor estético». FP I, 19 [39].

cultura de la modernización y la industrialización: el anhelo de un nuevo orden colectivo basado en la reconciliación trágica. Con él acababa, sin embargo, el nuevo rumbo de Alemania tras la victoria sobre Francia y la fundación del Imperio. Nietzsche no la celebra, sino que reprocha a los intelectuales no haber tenido ellos, en su ámbito, el mismo coraje que permitió a las tropas de Moltke vencer en el campo de batalla. O sea, les reprocha no haber hecho de esa victoria también la de la *Bildung* alemana, y les acusa de mediocridad, pues, en lugar de seguir el ejemplo del «soldado prusiano»[129], se limitaron a ver en la victoria militar un simple motivo de autosatisfacción. Pero con ello, en vez de producir una apoteosis de la verdadera cultura alemana, la momificaron enterrándola entre las aclamaciones de su patriotismo satisfecho.

4.2. Historia y vida

La *Segunda Consideración Intempestiva* es, como se sabe, la dedicada a la crítica al historicismo, no en lo que este movimiento tiene de exigencia metodológica de rigor para distinguir científicamente los acontecimientos históricos de los cuentos y de las fabulaciones, sino en lo que su exaltación de la historia científica tiene de «inconveniente» y de «utilidad» para la vida. Se sitúa el problema, no en el plano de la epistemología histórica, sino en el de la vida, o sea, en el de la cultura. La cultura es comprendida por Nietzsche como «el dominio del arte sobre la vida»[130], por lo que toda la reflexión que atraviesa e impregna sus escritos de juventud es la de cómo equilibrar arte y ciencia en un concepto de cultura superior. El problema de la modernidad es que, en ella, el hiperdesarrollo de la ciencia ha arruinado la posibilidad de la cultura como recreación artística de la vida, como obra de arte a realizar. Hacer de la vida una obra de arte: en eso fue en lo que los griegos representan el más alto modelo. Por tanto, el objetivo de este escrito es defender la necesidad de un refrenamiento de la *hybris* historicista para poner la historia al servicio de la vida en el sentido y en la medida en que puede serle útil.

En su feroz panfleto *Filología del futuro,* la acusación principal de Wilamowitz-Möllendorf al autor de *El nacimiento de la tragedia* era haber omitido el necesario rigor filológico e histórico en el tratamiento de la cuestión anunciada en el título del libro para dar libre curso a especulaciones metafísicas y estéticas[131]. Nietzsche le responde en esta *Consideración Intempestiva* señalándole que los griegos no tuvieron necesidad de historia ni esa veneración obsesiva del pasado que impide crear. Y esa habría sido justamente una de las condiciones de su modélica civilización. No les paralizó la «enfermedad histórica»[132]. Pues puede suceder incluso «que un pueblo se mate a sí mismo con la historia: más o menos como a un hombre que se le priva del sueño... Si todo lo que acontece se considera interesante, digno de estudio, pronto

[129] Cfr. FP I, 29 [119].

[130] FP I, 19 [310].

[131] Cfr. este escrito de Wilamowitz en el Apéndice de este volumen.

[132] «La historia debilita la acción y ciega frente a lo *ejemplar*, confundiendo mediante la *masse. Energía derrochada*, aplicada a lo que es completamente *pasado*. La *enfermedad histórica como enemiga de la cultura*. La exageración es signo de la barbarie. Exageramos el impulso de saber.

"Sólo el anciano vive de puros recuerdos. ¡No tengáis respeto ante la historia, sino que lo que debéis tener es el coraje de *hacer* historia!» FP I, 27 [81].

faltará el criterio y el sentimiento para todo lo que se debe hacer»[133]. La exaltación desmedida de la memoria, a la que conduce la hipertrofia de los estudios históricos, es lo opuesto al sentido que debería conquistar el presente de imitar el modelo griego para producir un renacimiento, o sea, un volver a nacer otra vez en el tiempo. Porque este nuevo comienzo no está en consonancia con el carácter rígido de las pretendidas leyes históricas. Por eso Nietzsche exclama: «Nosotros oponemos hoy el arte al saber: ¡vuelta a la vida! ¡Refrenamiento del impulso de conocimiento! ¡Fortalecimiento de los instintos morales y estéticos! ¡Esto significa para nosotros la salvación del espíritu alemán, para que se convierta en salvador! La esencia de este espíritu se nos ha abierto en la música. Nosotros comprendemos ahora cómo los griegos hicieron depender su cultura de la música»[134].

Como se desprende de este fragmento, la crítica del historicismo tiene, también en esta *Segunda Intempestiva* (como la crítica al «filisteo culto» en la *Primera*), un trasfondo político. Nietzsche reitera aquí su distinción entre el tipo de individuos que extraen de su memoria del pasado motivos de autosatisfacción para su existencia presente (los cultivadores y devotos de las concepciones teleológicas de la historia), frente a los que hacen de los artistas y filósofos heraldos de un nuevo espíritu alemán. A la actitud de los primeros, le objeta que en una comprensión teleológica del tiempo histórico cualquier novedad tendría que insertarse en ese devenir ineluctable que permite dar razón de su aparición, clasificarla y definirla. Es decir, cualquier novedad se convierte en momento necesario de ese devenir que totaliza y cumple un proyecto racional[135]. Es la consecuencia de pensar la historia a partir de una visión optimista del presente como éxito, o sea, como resultado de un progreso con el que se justifica una sacralización del Estado como su finalidad: «Alemania se ha convertido en el semillero del optimismo histórico: de lo cual puede culparse a Hegel. Ningún otro efecto de la cultura alemana ha resultado tan pernicioso, sin embargo. Todo lo sometido al éxito va sublevándose poco a poco; la Historia como sarcasmo de los vencedores; actitud servil y devoción ante los hechos – "Sentido de Estado" se le llama ahora: ¡como si fuese algo que aún tuviese necesidad de ser implantado! Quien no comprenda lo brutal y carente de sentido que es la historia, tampoco comprenderá en absoluto el impulso a dotarla de sentido. Considérese qué es lo que puede surgir de racional de esas existencias ofuscadas y ciegas que se agitan de forma caótica conjugándose y oponiéndose entre sí»[136].

La sociedad que resulta de la hegeliana comprensión de la historia no es sino una sociedad de individuos autosatisfechos, pasivos, convencionales, resignados y, por tanto, hostiles a cualquier novedad y a cualquier renacimiento[137]. Son los individuos obedientes y maleables preferidos por los dirigentes políticos y por los jefes de negociado de cualquier institución. Lo supremo, en definitiva, aquí es la necesidad de seguridad de las masas, o lo que es lo mismo, el Estado como fin en sí mismo, cuando lo que el

[133] FP I, 29 [32]

[134] FP I, 19 [38].

[135] «Los eruditos alemanes y sus así llamados pensadores, manteniéndose alejados de la historia real, han hecho de la historia su tema y, como teólogos natos que son, han intentado demostrar su racionalidad. Me temo que una época posterior reconocerá en esta contribución alemana a la cultura europea el más funesto legado: ¡su historia es falsa!». FP II, 1ª, 5 [143].

[136] FP II, 1ª, 5 [58].

[137] Cfr. FP I, 29 [57].

Estado debería ser es un instrumento más al servicio de una cultura superior[138]. La crítica a Edward von Hartmann, que también lleva a cabo esta *Segunda Intempestiva*, adopta un tono irónico aún más pronunciado, al considerar Nietzsche su filosofía de la historia como una simple caricatura de la de Hegel. Pues aquí el optimismo se ha mutado en un extraño pesimismo al ver en la historia un proceso de despliegue inconsciente de la voluntad encaminado a un final de completa disolución. Sin embargo, la conclusión es la misma: no queda más que la resignación y la conformidad con el presente[139].

A estas visiones de la historia, presididas por las ideas de orden y proceso, Nietzsche opone una historia de los efectos y un diálogo de voces que conversan entre sí por encima del tiempo. La historia no es un proceso, sino el ámbito en el que la efectualidad y la influencia de un creador genial y de su obra permanece activa. Su recuerdo es una pregunta a la que podemos responder desde el presente. Hacer de la vida (individual o colectiva) una obra de arte no es un cometido en el que se parte de cero, sino que es recrear en nuestra vida logros que pudieron ser alguna vez alcanzados, y que constituyen, para nosotros, lo clásico: «Defino este impulso como el impulso hacia lo clásico y ejemplar: el pasado sirve al presente como arquetipo. A esto se opone el impulso anticuario, que se esfuerza en captar el pasado como pasado y en no deformarlo ni idealizarlo. La necesidad de vida exige lo clásico, la necesidad de verdad lo anticuario. Lo primero trata el pasado con arte y con una fuerza artística transfiguradora... Y ¿de qué le sirve al presente el impulso de lo clásico? Indica que lo que fue una vez, fue en todo caso una vez posible y por eso también será sin duda posible»[140]. Hay, pues, un tipo de historia que es útil para la vida: la que ofrece los ejemplos que permiten tomar conciencia de nuestra capacidad de autotransformación para hacer de nuestra vida una obra de arte. Es la historia «monumental», con la que Nietzsche quiere salir al paso de ese nuevo «sentido histórico» como incardinación de los fenómenos y acontecimientos en el devenir de una totalidad que marca su carácter de necesidad teleológica.

4.3. El sabio contra el erudito

En la *Tercera Intempestiva*, cuyo título es *Schopenhauer como educador (Erzieher)*[141], se retoman y replantean dos de los temas a los que Nietzsche se había referido ya en la mayor parte de sus escritos precedentes: la figura del filósofo como modelo ejemplar y guía para la vida, y la cuestión de la educación como «educación para la cultura». Aparte, pues, de conectar directamente con textos como *Sobre el futuro de nuestras instituciones educativas*, muestra también vínculos con la consideración inmediatamente anterior y con la que le seguirá, ya que la crítica contra el historicismo adopta aquí la forma de una defensa de Schopenhauer y de Wagner. A la ciencia de los historiadores y filólogos positivistas (los eruditos), Nietzsche opone ahora la filosofía (Schopenhauer) y el arte (Wagner).

Como educador, pues, lo que caracteriza a Schopenhauer es que su obra sirve para comprenderse mejor uno mismo, o sea, que se dirige a «hombres que buscan una filo-

[138] Cfr. FP I, 29 [73].
[139] Cfr. FP I, 29 [52].
[140] FP I, 29 [29].
[141] Según la carta a Carl von Gersdorff de 8 de mayo de 1874, el título inicialmente previsto para esta Intempestiva era *Schopenhauer entre los alemanes*.

sofía para su vida y no un saber erudito para su memoria»[142]. Ello le vuelve claramente «inactual», lo opuesto al tipo de saber y de ciencia al uso, lo que significa que ha vencido a su tiempo dentro de sí y que puede ser un ejemplo para quienes quieren educarse *gegen die Zeit*. Esta inactualidad la expresa Schopenhauer, sobre todo, en su crítica a las instituciones educativas, a la Universidad en concreto, y a la figura del filósofo funcionario pagado por el Estado. Para Nietzsche, la vida de Schopenhauer es lo opuesto a este modelo en cuanto vida solitaria, independiente y consagrada al pensamiento, como la de Heráclito tal como se describe en *La filosofía en la época trágica de los griegos*. Es un ideal ya perdido y suplantado en la modernidad por su contraimagen.

Educar, pues, no es entrenar a niños y a jóvenes para que se adapten a su entorno y se integren en el sistema, sino que debería ser, antes y más allá de eso, enseñarles a desarrollar lo que tengan de potencial y de mejor. Educarse para conseguir, al final de una carrera de estudio, un puesto en la sociedad no tendría por qué anular ni contradecir una verdadera educación para la cultura. Nietzsche se lamentará de que la educación sea «esencialmente el medio de arruinar la excepción, de desviarla, seducirla, enfermarla, en favor de la regla...; que sea esencialmente el medio de dirigir el gusto contra la excepción en favor de lo mediocre»[143].

Es de lo que acusa fundamentalmente a los educadores que encarnan en sí mismos y en sus métodos educativos esa degeneración aberrante del sabio o del científico a la que él llama en sus escritos «el erudito». En un borrador previo a la redacción del *Currículum* que debía presentar al ingresar como profesor en la Universidad de Basilea, Nietzsche recuerda la impresión que le causaron algunos de sus profesores en Pforta: «La mayor fortuna fue para mí tropezarme con excelentes profesores de filología *en cuyas personas se fundamentó mi juicio sobre su disciplina*. Si entonces yo hubiera tenido profesores como se encuentran a veces en los centros de enseñanza, micrólogos de estrecho corazón y sangre de rana que no conocen de su ciencia nada más que la polvareda erudita, habría abandonado la idea de pertenecer alguna vez a una ciencia a la que sirven esos charlatanes»[144]. En algunas notas preparatorias a esta *Segunda Intempestiva*, perfila un poco más sus características: «hombres realmente poco dotados... o que han destruido su inteligencia debido al exceso de erudición... y no supieron hacer nada mejor que colar mosquitos...; son los lisiados del espíritu, que han encontrado en el verbalismo su caballo de batalla»[145]; «insensibilidad total ante lo que hay que defender..., pura charlatanería»[146]; «no tocan nunca las raíces, nunca plantean la filología como problema. ¿Mala conciencia? ¿O acaso falta de reflexión?»[147].

Si la educación al uso es la que impide el surgimiento de la excepción y, por tanto, la del genio, la preocupación de Nietzsche es determinar qué educación es la que podría ofrecer, en cambio, esta posibilidad[148]. Pues el genio es el puente que conecta el presente

[142] FP I, 34 [13].

[143] FP IV, 9 [139].

[144] Cfr. más adelante, en la Primera parte de este volumen, el fragmento 70 [1]. Subrayado mío.

[145] FP II, 1.ª, 7 [5].

[146] FP II, 1.ª, 5 [125].

[147] FP II, 1.ª, 5[135]. Cfr. también FP II, 1.ª, 7 [6 y 7]; FP II, 1.ª, 5 [106, 124, 133 y 136]. Asimismo, los fragmentos destinados a un escrito titulado «Ciencia y sabiduría en conflicto», FP II, 1.ª, 6 [4] y siguientes.

[148] «Aún sería posible, mediante las oportunas invenciones, educar al gran individuo de modo completamente distinto y más elevado de como lo ha sido hasta ahora a través de casualidades. Ahí residen mis esperanzas: en la cría de hombres relevantes». FP II, 1.ª, 5 [11]. Cfr. FP II, 1.ª, 5 [22].

con los ideales del pasado, que deberían renacer ahora para fructificar en un tiempo por venir. Es quien con mayor profundidad enraiza su inspiración y su creatividad en la naturaleza, representando, por ello, una excepción de la misma. Por ello son los educadores por excelencia, en cuanto que nos sitúan en una experiencia de continuidad, y no de conflicto, entre yo y mundo, entre espíritu y naturaleza «a través de la cultura»[149].

4.4. Bayreuth: De apóstol a apóstata

Aunque publicada en 1876, Nietzsche utiliza para esta Intempestiva anotaciones redactadas ya en 1874, en las que se refleja un enfriamiento de su anterior entusiasmo por Wagner y la sensación de que Bayreuth terminaría finalmente en un fracaso. No fue, pues, sólo la gran decepción que le produjeron las representaciones del verano de 1876 lo que dio inicio a su distanciamiento y rápida hostilidad hacia Wagner, sino que su desengaño venía gestándose desde mucho antes, de modo que en su música no brillaba ya, para él, la estrella refulgente y prometedora que un día le había parecido elevarse. Lo que las notas de 1874 muestran es la toma de conciencia de que, allí donde había presentido con ilusión la posibilidad de una verdadera renovación cultural y espiritual, lo que tenía lugar, en realidad, no era más que el avance encubierto de la decadencia y del nihilismo. Nietzsche va enumerando algunas de las causas del fracaso de Bayreuth: la mera teatralidad de las óperas de Wagner[150], su informalidad y falta de seriedad[151], el exceso, la arrogancia y la falta de límites[152], la doblez y la falsedad[153], la vulgarización hasta de lo más noble[154], la tiranía[155], etc. Al materializarse en una institución como Bayreuth, el acontecimiento creador wagneriano se veía abocado a medir su éxito en función del juicio de la opinión pública, o sea, en función de la mayor o menor aceptación de esos «filisteos cultos» a los que Nietzsche había combatido en sus anteriores Intempestivas. La figura de Wagner pierde sus connotaciones de genio y se va deslizando hacia lo contrario: en vez de luchar contra su tiempo se somete cada vez más a él, se vuelve el ídolo de la nueva cultura alemana, la diversión de «individuos que se aburrían con la música anterior y que ahora sienten su ánimo estremecerse con mayor fuerza»[156]. Cuando en el *Ensayo de autocrítica* a *El nacimiento de la tragedia*, de 1886, Nietzsche mira hacia atrás, se recrimina «haber comenzado a fabular sobre la naturaleza alemana basándose en la última música alemana, como si esa naturaleza estuviese a punto de descubrirse y de encontrarse a sí misma»[157]. Wagner es juzgado entonces como parte de la nueva cultura alemana y de su decadencia, un símbolo emblemático de nuestro destino, el «resumen de la modernidad»[158].

---

[149] Cfr. FP I, 14 [13 y 17].

[150] FP I, 32 [22].

[151] FP I, 32 [28].

[152] FP I, 32 [10, 15 y 29].

[153] FP I, 32 [18].

[154] FP I, 32 [22].

[155] «La "falsa omnipotencia" desarrolla algo de "tiránico" en Wagner... El tirano no deja que se afirme otra individualidad que no sea la suya y la de sus fieles. Wagner corre un gran peligro cuando no admite a Brahms, etc.: o a los judíos». FP I, 32 [32].

[156] FP I, 32 [31].

[157] Cfr. más abajo, p. 334.

[158] Cfr. Kropfinger, K., «Wagners Musikbegriff und Nietzsches Geist der Musik», en Nietzsche Studien, 1985 (14), pp. 1-22.

Por ello, sólo con grandes esfuerzos por disimular sus verdaderos sentimientos y opiniones, Nietzsche logra en esta Intempestiva argumentar en favor de Bayreuth como la realización de una esperanza de salvación. Es debido a esto que su estilo aparece más retórico y forzadamente panegírico, especialmente cuando se sitúa a Wagner en la evolución de la música alemana como creador, no sólo de un «arte nuevo», sino del arte mismo. El glorioso recorrido de la música alemana, «surgido del fondo dionisíaco del espíritu alemán», tiene su amanecer con Bach, su mediodía con Beethoven y un suntuoso atardecer con Wagner. Y si Beethoven había sido el primero en hacer sonar en su música el lenguaje de la pasión, lo propio de la música de Wagner es que, en ella, suena el sentimiento verdadero. Desde las premisas de la metafísica de *El nacimiento de la tragedia*, esta música revoluciona la significación misma del arte, en cuanto que es el canto de la naturaleza misma: «Del músico Wagner cabría decir, en general, que ha proporcionado un lenguaje a todo aquello que en la naturaleza hasta ahora no había querido hablar: él no cree que tenga que haber nada que sea mudo. Se sumerge incluso en la aurora, en el bosque, en la niebla, el abismo, la cima de la montaña, el aguacero nocturno, el resplandor de la luna, y en todos advierte un secreto anhelo: también quieren hablar en sonidos. Si el filósofo dice que en la naturaleza, tanto en la animada como en la inanimada, hay una única voluntad que ansia la existencia, entonces el músico añade lo siguiente: y esa voluntad, en todos sus grados y niveles, quiere una existencia que se manifieste en sonidos» [159].

La música de Wagner no es, pues, una música para divertir sino para educar. Es capaz de conmover profundamente a la humanidad moderna y transformarla provocando una regeneración espiritual y moral. Si la perfección de la cultura griega se debió a que los griegos la fundaron sobre la música, y la decadencia de la época moderna se debe a que el individuo ahora «se halla completamente vacío de música y en absoluto conformado por ella» [160], el arte de Wagner suscita la esperanza de que algún día nuestra vida se corresponda de nuevo con la música. La música es el ámbito originario, dionisíaco, que la humanidad ha abandonado desde la victoria del racionalismo socrático.

La discordancia entre el tono de esta *laudatio* y la decepción realmente sentida hizo dudar a Nietzsche de la buena acogida de su escrito por parte de Wagner[161]. Pronto su amistad se tornaría en una abierta enemistad cuyo conflicto, más allá de los aspectos personales y anecdóticos, Nietzsche pensará, en *El caso Wagner* y *Nietzsche contra Wagner*, como episodio emblemático del devenir de nuestra decadencia moderna y de nuestro destino histórico. Por ello, y a la luz de estos escritos abiertamente antiwagnerianos, es preciso leer algunas de las afirmaciones de esta Intempestiva *en negativo*, es decir: las condiciones que singularizarían la música de Wagner como música de gran estilo son justa y exactamente las que no tiene. En *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche pensaba: «Sólo un horizonte (*Horizont*) delimitado por mitos puede dar unidad a todo un movimiento de civilización» [162]. La modernidad es la época de la fragmentación y la dispersión porque ha perdido esta unidad. «Cualquier ser vivo —había vuelto a repetir en la *Segunda Consideración Intempestiva*— puede ser sano, fuerte y fecundo sólo dentro de un horizonte (*Horizont*)» [163]. Esta idea de horizonte era, pues, el ele-

[159] WB, cap. 9; cfr. Barbera, S., *La comunicazione perfetta. Wagner tra Feuerbach e Schopenhauer*, Jacques e i suoi quaderni, Pisa, 1984.

[160] FP II, 1.ª, 12 [25].

[161] Cfr. la carta de Nietzsche a Wagner de primeros de julio de 1876.

[162] GT, p. 431.

[163] HL, p. 699. Cfr. M, af. 117.

mento de mayor originalidad que se derivaba de la distinción entre apolíneo y dionisíaco tal como Nietzsche la había interpretado: la embriaguez (*Rausch*) es la victoria triunfal de la forma sobre lo informe a lo cual contiene por haber sabido dominarlo, someterlo y preservarlo. No hay belleza fuera del triunfo de la forma sobre la embriaguez, conquistada por una voluntad de poder acrisolada. La forma tiene, por ello, como sus características propias estar circunscrita y cerrada por unos límites, y ser necesaria, o sea, no arbitraria, caprichosa, agradable o desagradable a voluntad, sino que, al margen de si agrada o no, tiene su «tener-que-ser-así» y no de otro modo. Así que lo que distingue propiamente al gran arte, al arte de gran estilo, es que refleja en sus formas lo que brota de las más íntimas profundidades del alma de un individuo, de un pueblo o de una cultura[164]. El gran arte tiene que ver con la relación entre pasión y expresión. Y lo que le define como gran arte es lograr con éxito, mediante una actitud simplificadora, o sea, mediante una gran economía de medios expresivos, una adecuada expresión de determinados estados de exaltación e intensa conmoción de forma sencilla (*leicht*) y simple (*schlicht*). Son las cualidades del arte griego, el arte *clásico*, especialmente de sus artes plásticas y de su poesía: «El gran estilo nace cuando lo bello logra la victoria sobre lo monstruoso (*das Ungeheure*)»[165], o sea, sobre lo que, mientras no se reconduce a la forma, no alcanza una apariencia adecuada.

En suma, el arte de las formas bellas, el arte de la simplificación y del dominio sobre lo monstruoso es el arte clásico. Frente a él, el arte de Wagner, o sea, el arte romántico, consiste en que, en él, la embriaguez, como estado estético fundamental (que en su esencia es creador de formas), se desata en una ausencia chillona de forma, en un desencadenamiento que nada domina, contiene ni retiene. Si el gran estilo exige simplificación y concentración formal, el de Wagner ofrece dispersión y prolijidad[166]. No genera unidad desde la pluralidad ni hace homogéneo lo que es complejo. No domina la desmesura ni el exceso, sino que es puro desbordamiento vertiginoso y farragoso de impulsos y sentimientos, sin el poder de contener y dominar lo que la verdadera obra de arte debe tratar de preservar y traducir. Es puro arte moderno, fruto de la debilidad, teatralidad, «ausencia de estilo o caótica confusión de todos los estilos»[167], pura variedad de colores de feria hecha para agradar y seducir.

Aun cuando Nietzsche diga lo contrario en su *Cuarta Intempestiva*, en realidad piensa ya que el arte de Wagner no sirve para educar, ni puede ser el acontecimiento que conduzca a una renovación de la cultura, porque no traduce «lo que es estable, fuerte y sólido, la vida que reposa larga y poderosa»[168]. No contiene, en definitiva, lo que habría de conferir una unidad de estilo, un carácter o una impronta unitaria a las distintas manifestaciones de la cultura moderna.

DIEGO SÁNCHEZ MECA

[164] Cfr. FP IV, 9 [166].
[165] MA II, af. 96.
[166] Cfr. FP IV, 7 [7].
[167] DS, p. 644.
[168] FP IV, 7 [7].

CRITERIOS DE ESTA EDICIÓN

Esta edición en castellano de las *Obras Completas* de Nietzsche se realiza y presenta como continuación de la publicación de los *Fragmentos Póstumos (1869-1889)*, ya completada por la Editorial Tecnos en cuatro volúmenes entre 2006 y 2010, y llevada a cabo por el equipo compuesto por los profesores Jaime Aspiunza (Univ. del País Vasco), Manuel Barrios (Univ. de Sevilla), Jesús Conill (Univ. de Valencia), Joan B. Llinares (Univ. de Valencia), Luis E. de Santiago (Univ. de Málaga), Juan Luis Vermal (Univ. de las Islas Baleares) y Diego Sánchez Meca (UNED). Dejando para el final los complementos a la edición, en principio se programan otros cuatro grandes volúmenes, que serán realizados por el mismo equipo, y que se distribuyen del siguiente modo:

Volumen I: *Escritos de juventud*

Esbozos autobiográficos y apuntes filosóficos de juventud (1858-1869); *El Nacimiento de la tragedia; Escritos preparatorios (El drama musical griego, Sócrates y la tragedia, La visión dionisíaca del mundo); Sobre el futuro de nuestras instituciones educativas; Cinco Prólogos a cinco libros no escritos; Una palabra de año nuevo al redactor del semanario* Im Neuen Reich; *La filosofía en la época trágica de los griegos; Verdad y mentira en sentido extramoral; Exhortación a los alemanes; Consideraciones Intempestivas I, II, III y IV; La polémica sobre El nacimiento de la tragedia* (con los textos de Erwin Rohde, Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf y Richard Wagner).

Volumen II: *Escritos filológicos*

Escritos sobre *Teognis de Megara; Sobre las fuentes de Diógenes Laercio*; Conferencias en la Sociedad filológica de Leipzig; *Homero y la filología clásica; Introducción a la tragedia de Sófocles; Historia de la literatura griega; Los filósofos preplatónicos; Introducción al estudio de los Diálogos de Platón*; Escritos diversos sobre lenguaje y retórica; *El culto griego a los dioses*, y otros escritos filológicos varios.

Volumen III: *Obras de madurez I*

Humano, demasiado humano I y II; *Aurora; Idilios de Mesina; La gaya ciencia.*

Volumen IV: *Obras de madurez II*

Así habló Zaratustra; Más allá del bien y del mal; Crepúsculo de los ídolos; La genealogía de la moral; El caso Wagner; Nietzsche contra Wagner; El Anticristo; Ecce homo.

Las traducciones se fundan en los textos establecidos a partir de los manuscritos por Giorgio Colli y Mazzino Montinari en sus ediciones KGW y KSA, disponibles hoy en la web habilitada por el grupo de investigación internacional *Hypernietzsche*, dirigido por el prof. Paolo D'Iorio (http://www.nietzschesource.org/). Esta nueva edición digital de la KGW, identificada en esta versión electrónica como eKGWB, incorpora ya en su textos las correcciones filológicas diseminadas en los diversos volúmenes complementarios del aparato crítico (*Nachbericht*) que acompañan a la edición impresa.

Nuestra edición española está presidida y guiada por tres objetivos concretos: 1) Ofrecer una traducción fiel del texto, vertiendo al castellano el sentido más exacto posible del texto alemán. Se han mantenido en lo posible los recursos estilísticos del idioma alemán, pero se ha privilegiado también la calidad del castellano al que el texto se traduce; 2) Elaborar un determinado aparato crítico actualizado y en consonancia con las exigencias del material que se traduce. Dicho aparato crítico tiene la función de ir ofreciendo la información precisa relativa al carácter de los textos, datos relativos a nombres propios o lugares geográficos, referencias bibliográficas, aspectos u observaciones a tener en consideración para la contextualización de lo tratado, etc.; 3) Aportar las introducciones necesarias para trazar el contexto en el que los escritos u obras se sitúan, tanto desde el punto de vista filosófico como filológico, a fin de permitir al lector seguir la evolución en la que se gestan y se insertan cada una. Esta información habrá de completarse en un futuro con los índices y otros comentarios más amplios, tanto sobre los problemas filológico-textuales como filosóficos de las obras, que recojan de una forma más detallada, el contexto, el proceso de elaboración y los problemas de interpretación que presentan. De este modo, será posible aprovechar la ya nutrida investigación que los diversos equipos de investigación internacionales han aportado al respecto, así como la valiosa información reunida en los *Nachberichte*, que forman parte de la KGW, y en el volumen 14 de la KSA.

Así pues, tanto la traducción como el aparato crítico son el resultado de un estudio sistemático de los textos por parte del equipo de traductores, guiado por un trabajo propio de edición. En lo referente a la traducción, se han tratado de conservar las metáforas sin explicarlas ni resolverlas, manteniendo, en lo posible, los recursos estilísticos del idioma original, aunque ofreciendo en todo momento una redacción inteligible y correcta en español. También se han mantenido las peculiaridades gráficas utilizadas por Nietzsche, como su característico uso de los guiones para definir la entonación del texto, las pausas con las que debería ser leído sin interrumpirlo (como hacen el punto, la coma, etc.). Asimismo se han conservado los subrayados, los paréntesis, etc. La traducción, hecha en partes distribuidas entre los miembros del equipo, ha sido revisada luego para su homogeneización y máxima corrección.

El equipo de traductores lo forman profesores especialistas en el pensamiento y en la obra de Nietzsche conjuntados en el marco de la *Sociedad Española de Estudios so-*

bre Nietzsche (SEDEN)[1], y que han mantenido y mantienen desde hace años una estrecha y prolongada colaboración, como lo atestiguan numerosas publicaciones conjuntas ya aparecidas en los últimos años[2]. La producción filosófica de los miembros de este equipo está, en gran parte, en consonancia con la tarea central de esta edición, pues todos ellos se han ocupado en trabajos e investigaciones llevadas a cabo en relación con la edición de textos de Nietzsche, así como relativos a la discusión e interpretación de su pensamiento. La diversidad de aspectos que el presente trabajo de edición ha implicado (traducción, trabajo filológico-textual sobre los textos, aparato crítico, etc.) se ha correspondido también con la diversidad de líneas de investigación que los miembros integrantes tienen, pluralidad que ha enriquecido la fuerte cohesión entre ellos. Por otra parte, algunos de los miembros de este equipo han estudiado directamente, durante estancias de investigación, en el Archivo Goethe-Schiller de Weimar (donde se encuentra el Archivo Nietzsche) y en el Centro Colli-Montinari de Pisa (Italia), las características y problemas de los escritos póstumos de Nietzsche. Y se ha trabajado en contacto con otros grupos de investigación internaciones que se han ocupado, o se siguen ocupando, de tareas relacionadas con la edición de los textos de Nietzsche. Entre ellos destacan el grupo, fundado por el propio Mazzino Montinari en 1971 bajo el título *La biblioteca ideal de Nietzsche*, para el estudio de las fuentes del pensamiento de Nietzsche, dirigido a documentar el aparato crítico de la edición Colli-Montinari y que continúa hoy en Italia bajo la dirección del profesor Giuliano Campioni[3]. Para ello, el profesor Campioni ha fundado el *Centro Interdipartamentale di Studi Colli-Montinari*, de cuyo patronato forma parte el director de la presente edición.

También se ha trabajado en estrecho contacto con el proyecto *HyperNietzsche*, formado en el año 2000 con los auspicios del *Institut des Textes et Manuscrites modernes* del CNRS francés, bajo la dirección del profesor Paolo D'Iorio[4], e integrado por profesores de universidades alemanas, británicas, americanas, francesas y españolas, y de cuyo Comité científico forma parte también el director de la presente edición. Este grupo trabaja en la elaboración de una biblioteca hipertextual en Internet sobre Nietzsche, capaz de permitir una verificación de la fuente de diversos pasajes textuales de la obra de Nietzsche e ir incluyendo los sucesivos descubrimientos en un sistema de actualización continua. El propósito es alcanzar la posibilidad de un acceso inmediato a las fuentes (ya posible en la web antes mencionada) y a sus diversos contextos textuales, así como explotar alternativas que la red abre en orden al trabajo de contextualización y documentación. Se van integrando, así, progresivamente, junto a los textos y los facsímiles de los manuscritos, monografías, artículos, informes bibliográficos sobre temas específicos, etc., para formar, a la vez, una biblioteca *online*, una revista, una base de datos, un aparato crítico, con la ventaja que ofrece la red de ser accesible con facilidad a todo el mundo[5].

---

[1] http://www.estudiosnietzsche.org.

[2] Esta colaboración se plasma, sobre todo, en los diez números ya editados de la revista *Estudios Nietzsche* entre 2001 y 2010 (ed. Trotta), el órgano de expresión de SEDEN, así como en publicaciones concretas. Cfr. a este respecto Llinares, J. B. (ed.), *Nietzsche cien años después*, Pretextos, Valencia, 2003; Santiago Guervós, L. (ed.), *Actualidad de Nietzsche*, Philosophica Malacitana, Málaga, 1994; *Contrastes. Revista interdisciplinar de filosofía*, 2000 (16), dedicado a Nietzsche en la conmemoración de su Centenario; *Logos*, 2000 (2), dedicado a Nietzsche en la conmemoración de su Centenario.

[3] Cfr. Campioni, G. y Venturelli, A., *La biblioteca ideale di Nietzsche*, Guida, Nápoles, 1992.

[4] Cfr. D'Iorio, P., *HyperNietzsche*, Puf, París, 2000.

[5] Ésta es la dirección: http://www.hypernietzsche.org.

Asimismo, se ha mantenido contacto con el Profesor Johann Figl, de la Universidad de Viena, que trabaja actualmente en la última prolongación de la edición Colli-Montinari, en lo referente a los *Schriften aus der Jungendzeit* —que cubren la Sección I de la KGW en cinco volúmenes de texto, ya publicados, más dos volúmenes de aparato crítico, aún por publicar[6]—, y con el grupo de la *Manuskriptedition*, que reúne a especialistas de Berlín, Basilea y Weimar bajo el patronazgo de la *Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften*. Este grupo persigue el grado máximo de objetividad en la publicación del *Nachlass*, capaz de asemejarse a la reproducción casi «fotográfica» de cada página de los manuscritos[7]. Aunque se basa en los textos establecidos por la edición Colli-Montinari, sus propios criterios difieren de ésta en lo relativo a radicalidad en la presentación, pues pretenden la transcripción «fotográfica» de los manuscritos tal como están, respetando, por ejemplo, el emplazamiento del texto en la página manuscrita o evidenciando los diferentes útiles de escritura utilizados por Nietzsche (lápiz, lapicero de color, pluma, etc.). A esta escrupulosa transcripción —de la que van publicados ya varios tomos— acompaña en CD-ROM los facsímiles mismos de los manuscritos[8].

***

Este volumen I de las *Obras Completas* reúne los textos publicados por Nietzsche entre 1870 y 1876, los proyectos y escritos redactados entre 1870 y 1873, y una amplia selección de esbozos autobiográficos y apuntes pertenecientes a los años 1858-1868, en gran parte inéditos en castellano. De los varios miles de páginas que contienen los trabajos escolares de la niñez, poesías, diarios, anotaciones, apuntes de clase, etc. relativos a estos años, esta edición ha llevado a cabo una selección de lo que se ha considerado esencial desde el punto de vista autobiográfico, filológico y filosófico, mientras que otro material adicional de todo este inmenso legado se podrá ir publicando en el futuro en formato CD. Los apuntes y esbozos que incluimos aquí son los que mejor muestran las sensaciones y esperanzas del Nietzsche adolescente escolar, así como la agudeza, inteligencia, sutileza y penetración crítica del joven universitario. Especialmente interesantes son las anotaciones del período de Leipzig, del que nos han quedado reflexiones, descubrimientos, notas de lecturas variadas, críticas rigurosas, y grandes proyectos. El resto de las obras y escritos pertenecen al período «wagneriano», en el que Nietzsche alterna sus cursos filológicos, como profesor en la Universidad de Basilea, con su actividad pública en favor de la causa wagneriana. En él ven la luz obras inestimables como *El nacimiento de la tragedia* o las *Consideraciones Intempestivas*, junto a textos destinados a nuevas publicaciones,

[6] Un informe detallado de su actividad lo ha publicado su director, el Profesor Johann Figl a petición nuestra, en la revista de nuestra Sociedad, *Estudios Nietzsche*, 2001 (1), pp. 77-90, bajo el título *Estudios de juventud de Nietzsche. Las primeras notas de los fragmentos póstumos del filósofo. Un informe sobre su investigación.*.

[7] Tienen un precedente en la edición de W. Groddeck, *Friedrich Nietzsches Dionysos Dithyramben*, vol. I: «Textgenetische Edition der Vorstufen und Reinschriften»; vol. II: «Die Dionysos Dithyramben. Bedeutung und Entstehung von Nietzsches letztem Werk», Gruyter, Berlín, 1991. También en la edición de las obras de Georg Trakl, *Sämtliche Werke und Briefwechsel mit Faksimiles der Handschriften*, llevada a cabo por E. Sauerman y H. Zwerschina en 1995.

[8] Un informe sobre este grupo de investigación puede verse en la revista *Estudios Nietzsche*, 2002 (2), pp. 259-262.

que no llegan a realizarse, u otros redactados para uso privado o como conferencias. El volumen se cierra con un Apéndice en el que se incluyen los escritos que formaron parte de la famosa «polémica» suscitada por la publicación de *El nacimiento de la tragedia*, y cuyas reacciones —como podrá verse— delatan un desconocimiento de lo que trataba de representar esa «nueva filología constructiva» que Nietzsche planteó paralela a cierta inflexión de la crítica romántica a la modernidad. Ha hecho falta cierta distancia histórica para que haya podido apreciarse su valor filológico y filosófico.

La traducción de los textos incluidos en la Primera parte ha corrido a cargo de Diego Sánchez Meca, salvo el *Diario de Pforta*, traducido por Jesús Martín y Manuel Barrios, y *La formación de la saga del rey ostrogodo Hermanarico*, traducida y anotada por Marco Parmeggiani. Sánchez Meca ha traducido también el escrito de la Tercera parte *Sobre el futuro de nuestras instituciones educativas*. Joan B. Llinares ha traducido los textos incluidos en la Segunda parte, así como *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral, Exhortación a los alemanes* y las *Consideraciones Intempestivas* II, III y IV. Y Luis de Santiago ha traducido *Cinco prólogos a cinco libros no escritos, Una palabra de año nuevo al director del semanario* En el nuevo Reich, *La filosofía en la época trágica de los griegos* y la *Consideración Intempestiva I*, así como los textos incluidos en el Apéndice.

Quiero dejar constancia aquí de las numerosas deudas que esta edición tiene respecto al trabajo desarrollado por los responsables de muchas de las ediciones realizadas en las distintas lenguas hasta este momento. En particular, nuestra edición se ha beneficiado del esfuerzo desplegado durante varios años por el amplio grupo de estudiosos que han cuidado la edición de la KGW, entre ellos, y en lo que respecta a los *Escritos de juventud*, Johann Figl, Gerald Hödl, Ingo Rath, Katherina Glau, Glenn Most, Marie Luise Haase, Michael Kohlenbach y Wolfram Groddeck. Nuestro reconocimiento también al profesor Paolo D'Iorio que, dentro del proyecto HyperNietzsche ha puesto a disposición de los estudiosos los textos de esta edición alemana con las correcciones del *Nachbericht* incorporadas. También se ha estudiado y tenido en cuenta el excelente trabajo de las *Oeuvres*, M. de Launay (ed.), Gallimard, París, 2000, vol. I (en el que han colaborado Michéle Cohen-Halimi, Marc Crépon, Pascal David, Paolo D'Iorio, Francesco Fronterotta, Max Marcuzzi y Pierre Rusch). Asimismo nos hemos beneficiado de la importantísima dedicación y erudición desplegada en la edición de los *Scritti Giovanili*, a cargo de Giuliano Campioni y Mario Carpitella, Adelphi, Milán, 1998 (vol. I) y 2001 (vol. II).

Deseo expresar, por último, mi agradecimiento a quienes han colaborado en la revisión y corrección de las traducciones de este volumen I, especialmente a Jaime Aspiunza, Rafael Carrión, Manuel Barrios, Enrique Salgado, Laura Herrero, Marco Parmeggiani, Andrés Rubio y Óscar Quejido.

DIEGO SÁNCHEZ MECA

PRIMERA PARTE
ESBOZOS AUTOBIOGRÁFICOS Y APUNTES FILOSÓFICOS DE JUVENTUD (1858-1869)

PREFACIO

La enorme cantidad de materiales juveniles inéditos de Nietzsche, conservados gracias al trabajo de su hermana y a la meritoria labor del Archivo Nietzsche, se encuentra actualmente en el Archivo Goethe-Schiller de Weimar en forma de cuadernos, carpetas y legajos de folios sueltos, todos ellos debidamente clasificados con signaturas identificativas y ordenados cronológicamente. Son varios miles de páginas que incluyen elementos muy heterogéneos: poesías, proyectos, deberes escolares, dictados, resúmenes, listas de libros, traducciones de los clásicos, guiones de teatro, apostillas, esquemas de batallas, juegos, chistes, noticias de tipo personal, notas de precios, disertaciones, esbozos autobiográficos, fragmentos de diarios, apuntes de clase, notas de lecturas, conferencias, ensayos, etc. Todo ello constituye un riquísimo legado documental de indudable interés para el conocimiento de la formación personal, intelectual y espiritual del joven Nietzsche así como de su contexto histórico-social, que hace posible la investigación en profundidad de los contenidos de lo que más pudo haberle influido en su desarrollo o de lo que más necesitó liberarse después. En cualquier caso, aquí se encuentran los orígenes del pensamiento de Nietzsche y sus primerísimas formulaciones en sus formas más incipientes de expresión.

La primera publicación de una pequeña parte de este rico legado la llevó a cabo su propia hermana, Elisabeth Förster-Nietzsche, en el volumen I de la biografía, *Das Leben Friedrich Nietzsches*, Kröner, Leipzig, 1895, que incluye un Apéndice con fragmentos juveniles (pp. 309-369). Algo más amplia, apareció después una selección en la *Musarionausgabe* (MU), vol. I: «Jugendschriften, Dichtungen, Aufsätze, Vorträge, Aufzeichnungen und philologische Arbeiten 1858-1868», que apareció en 1922 al cuidado de R. Oehler, M. Oehler y F. Würzbach, pero, según Montinari, esta edición es escasamente fiable y no reúne las debidas condiciones científicas[1]. Por fin, entre 1933 y 1940 se publican los primeros cinco volúmenes de la *Historisch-Kritische Gesamtausgabe* (BAW)[2], al cuidado de H. J. Mette, K. Schlechta, W. Hoppe, E. Thierbach, H. Krahe, N. Buchwald y C. Koch, dedicados los cinco a los escritos de juventud hasta 1869, y que incluyen una selección bastante completa y filológicamente correcta de los materiales filosóficos y filológicos del primer Nietzsche hasta ese momento inéditos. Por ello, cuando en los años sesenta del pasado siglo, Giorgio Colli y Mazzino Montinari acometieron la tarea de realizar una nueva edición de las obras de Nietzsche, consideraron más urgente la publicación de las obras y fragmentos póstumos posteriores a 1869 (Secciones III a VIII de su edición), dejando para el

[1] Cfr. Montinari, M., *Nietzsche lesen*, Gruyter, Berlín, 1982, p. 12; también KSA, vol. XIV, p. 8.

[2] Esta edición no fue continuada a causa del inicio de la Segunda Guerra Mundial.

final la publicación de las Secciones I (materiales de infancia y adolescencia) y II (escritos filológicos del período de Basilea). Desgraciadamente tanto Colli como Montinari murieron antes de haber completado su edición, que fue continuada, a partir de 1986, por Wolfgang Müller-Lauter y Karl Pestalozzi, haciéndose cargo, en lo que respecta a toda la Sección I, Johann Figl[3].

En la actualidad, esta Sección I de la KGW ya ha sido completada en lo referente a los cinco volúmenes de textos previstos, publicados entre 1995 y 2003 al cuidado de J. Figl, H. G. Höldl e I. W. Rath, si bien faltan todavía los dos tomos de aparato crítico que incluirán la descripción de los manuscritos, la crítica de los textos, los comentarios filológicos, índices, etc. Se trata de una edición muy cuidada y más completa que la de la BAW, a cuyos editores Figl había reprochado la no inclusión de algunos grupos de notas, poesías y otros materiales sin ninguna justificación. En efecto, en las pp. 457-459 del vol. II de la BAW, los editores mencionan legajos del período escolar que no están incluidos en su edición, y en las pp. LIV-LIX del vol. I, advierten asimismo de la no inclusión de los apuntes de clase y otras notas del período de estudiante universitario. También les reprocha Figl deficiencias en la rigurosa ordenación cronológica del material, así como su artificiosa distinción entre escritos filosóficos y escritos filológicos[4].

Todo ello justifica el nuevo trabajo de esta Sección I de la KGW que se ha elaborado de acuerdo con los siguientes tres criterios básicos: 1) Ofrecer del modo más exhaustivo los materiales del legado póstumo de juventud de Nietzsche; 2) Ordenarlos de un modo rigurosamente cronológico; y 3) Ser estrictamente fiel a los manuscritos. Aunque cumplidos de forma generalmente satisfactoria, ninguno de estos tres criterios ha estado, sin embargo, exento de grandes dificultades. Naturalmente, los cinco volúmenes de la Sección I no incluyen los varios miles de páginas del legado nietzschenao. Por ejemplo, no incluyen los cuadernos de apuntes de clase ni las apostillas a estos apuntes. Figl ha anunciado, no obstante, que todo ese material se microfilmará y formará parte del aparato crítico aún no publicado[5]. El establecimiento de la cronología también ha ofrecido problemas, pues Nietzsche no fechaba todos los escritos que redactaba ni los apuntes que tomaba, por lo que ha habido que recurrir a las referencias posteriores de Nietzsche a sus escritos y, sobre todo, a deducciones a partir de la evolución de su caligrafía. En cualquier caso, la edición es de una gran calidad y constituye el punto de referencia adecuado e indispensable hoy para cualquier estudio especializado sobre este período de la trayectoria vital e intelectual de Nietzsche.

Naturalmente, en una edición como la que ofrecemos aquí, no tiene sentido plantearse la publicación de los varios miles de páginas que forman la totalidad del legado

---

[3] Cfr. Müller-Lauter, W., «Zwischenbilanz. Zur Wieterführung der von Montinari mitbegründeten Nietzsche-Editionen nach 1986», en *Nietzsche Studien* ,1994(23), pp. 307-316.

[4] Figl. J., «Edición de los escritos de juventud de Nietzsche. Las primeras notas de los fragmentos póstumos del filósofo. Un informe sobre su investigación», en *Estudios Nietzsche*, 2001 (1), pp. 77-90.

[5] Como ejemplo de estos apuntes de clase, puede verse la publicación de H. Cancik de las notas tomadas por Nietzsche como asistente a unas clases de O. Jahn. Cfr. Calder, W. M., Cancik, H. y Kytzler, B. (eds.), *Otto Jahn (1813-1868). Ein Geisteswissenschaftler zwischen Klassizismus und Historismus*, Stuttgart, 1991, pp. 29-56; cfr. también Figl, J., «Nietzsches frühe Begegnung mit dem Denken Indiens. Auf der Grundlage seiner unveröffentlichen Kollegnachschrift aus Philosophiegeschichte (1865)», en *Nietzsche Studien*, 1989 (18), pp. 455-471.

nietzschano de juventud, sino que se impone una selección que, dando preferencia a los escritos más originales sobre lo que son sólo materiales escolares, resúmenes, traducciones, etc., permita documentar los elementos decisivos en la formación de Nietzsche y su encuentro con las ideas, autores y acontecimientos más relevantes para la génesis y configuración de su pensamiento. Para ello, se han tenido en cuenta las selecciones ya realizadas en otros idiomas y los argumentos esgrimidos por sus respectivos editores: H. J. Mette y K. Schlechta[6], G. Colli[7], G. Campioni[8] o P. D'Iorio[9], quienes coinciden en la necesidad, en todo caso, de ofrecer los escritos más significativos a través de los que transcurre la evolución espiritual y personal del Nietzsche de estos primeros años. Como resultado, esta Primera Parte del volumen I de la presente edición ofrece tres grandes apartados de materiales elaborados entre 1858 y 1869. El primero comprende cronológicamente los esbozos autobiográficos y escritos relacionados (fragmentos de diario, relatos de excursiones, descripción de fiestas, etc.); el segundo presenta una selección de los apuntes más originales e interesantes del joven Nietzsche relativos a Historia, Literatura, Filología, Música, Filosofía y Religión. Por último, se han traducido las notas que contienen tres importantísimos cuadernos del Nietzsche universitario: el conjunto destinado a un ensayo sobre Demócrito, un segundo dedicado a Schopenhauer y un tercero con notas relativas a la discusión de la teleología a partir de Kant.

En el volumen II de esta edición, dedicado a los *Escritos filológicos* de Nietzsche, se publicarán los ensayos y trabajos estrictamente filológicos pertenecientes a este período y no incluidos en este primer volumen. En concreto son: *Teognis de Megara* (1864), ensayo redactado por Nietzsche como trabajo final de su estancia en *Schulpforta*; su importante estudio *Sobre las fuentes de Diógenes Laercio*, que fue la disertación en latín que resultó vencedora en 1867 del premio otorgado por la Universidad de Leipzig a un trabajo filológico (se publicó en el *Rheinisches Museum*, XXIII, 1868, pp. 632-653 la primera parte, y XXIV, 1869, pp. 181-228 la segunda); diversas conferencias impartidas ante la Sociedad Filológica de Leipzig; y la lección inaugural pronunciada en Basilea el 28 de mayo de 1869 bajo el título *Homero y la filología clásica.*

DIEGO SÁNCHEZ MECA

[6] Cfr. Nietzsche, F., *Frühe Schriften* (1854-1869), H. J. Mette, K. Schlechta, y otros (ed.), Múnich, C. H. Beck, 1933-1940, vol. I, pp. VII ss.

[7] Cfr. Nietzsche, F., *Opere*, G. Colli y M. Montinari (ed.), Adelphi, Milán, 1998, vol. I, t. I, p. 465.

[8] Campioni, G., «Introduzione», en F. Nietzsche, *Appunti filosofici (1867-1869)*, Adelphi, Milán, 1993.

[9] D'Iorio, P., «Écrits de Jeunesse. Notice», en F. Nietzsche, *Oeuvres*, M. de Launay (ed.), Gallimard, París, 2000, vol. I, pp. 1117 ss.

ESBOZOS AUTOBIOGRÁFICOS

MP III 3-4, AGOSTO-SEPTIEMBRE 1858

4 [77]

De mi vida[1]

I
Los años de juventud
1844-1858

De mayores solemos dedicarnos a recordar tan sólo los aspectos más significativos de nuestra primera infancia. Yo no soy adulto todavía, apenas he dejado atrás los años de la infancia y la pubertad; tantas cosas han desaparecido ya de mi memoria, y lo poco que sé de ello lo he retenido, tal vez, por haberlo oído contar. Los años huyen en fila ante mi mirada igual que en un confuso sueño. Por eso me resulta imposible precisar fechas para los primeros diez años de mi vida. No obstante, algunas cosas se presentan con claridad y vivacidad a mi espíritu, y quiero ordenarlas en un cuadro uniendo luces y sombras. Pues ¡qué instructivo es observar la formación gradual de la mente y del corazón, y en él la guía omnipotente de Dios!...

Nací en Röcken, junto a Lützen, el 15 de octubre de 1844, y en el santo bautismo recibí el nombre de Friedrich Wilhelm. Mi padre era pastor de esta aldea y de las cercanas Michlitz y Bothfeld[2]. ¡El perfecto modelo de cura rural! Dotado de corazón e inteligencia, adornado con todas las virtudes de un cristiano, tuvo una vida callada y simple, pero feliz, y fue estimado y querido por cuantos le conocieron. Sus maneras refinadas y su ánimo sereno embellecían las reuniones a las que se le invitaba y lo hacían estimable para todos desde el momento en que aparecía. En sus horas de ocio cultivaba la literatura y la música. Tenía un notable talento para el piano, y especialmente para las variaciones libres [- - -][3].

[1] Nietzsche escribió esta primera autobiografía a los catorce años y la usó luego como referencia en los escritos autobiográficos de 1861 y 1863 (véanse más adelante). Se discute si la escribió para él mismo o para ofrecérsela a su madre y a su hermana. Cfr. sobre ello Schmidt, H. J., *Nietzsche absconditus oder Spurenlesen bei Nietzsche*, IBDK, Berlín, 1994, 3 vols., de los que el primero está dedicado a la infancia de Nietzsche. Cfr. también Hödl, H. G., «Dichtung oder Wahrheit? Einige vorbereitende Anmerkungen zur Nietzsches erster Autobiographie und ihrer Analyse von H. J. Schmidt», en *Nietzsche Studien,* 1994 (23), pp. 302 ss.

[2] El sermón del padre de Nietzsche pronunciado con motivo del bautismo de su hijo puede leerse en Bahley, R., «Niezsches Taufe», en *Nietzsche Studien,* 1980 (9), pp. 396-400.

[3] Laguna en el manuscrito, al que le faltan aquí páginas.

La aldea de Röcken está situada a casi media hora de Lützen, pegada a la carretera comarcal. Seguramente no hay caminante que pase por este paraje que no la mire con cariño, pues está rodeada de bosques y pequeños lagos. Sobre todo destaca la torre de la iglesia cubierta de musgo. Aún puedo acordarme de una vez que iba con mi querido padre de Röcken a Lützen cuando, de pronto, en medio del camino, las campanas anunciaron, con solemnes repiques, la fiesta de Pascua. Este tañido me viene con frecuencia a la memoria, y enseguida la melancolía me transporta a la lejana y querida casa paterna. ¡Con qué nitidez sigo recordando el campo santo! ¡Cuántas preguntas no haría, al ver la antigua cámara mortuoria, acerca de los féretros y los negros crespones, las viejas inscripciones y los sepulcros! Pero si conservo en el alma estas imágenes, la que menos podría olvidar es la de la casa parroquial: la tengo grabada en mi alma con caracteres imborrables. La casa había sido construida en 1820, y se encontraba, pues, en muy buen estado. Algunos escalones conducían a la planta baja. Recuerdo aún el estudio en la planta superior. Las filas de libros, algunos de ellos con ilustraciones, y los pergaminos hacían de esta estancia uno de mis lugares preferidos. Detrás de la casa se extendía un prado con árboles frutales. En primavera, una parte de este prado solía inundarse, y entonces se llenaba también de agua el sótano. Delante de la casa se encontraba el patio, con el granero y los establos, que daban al jardín. Bajo las pérgolas y en los bancos del jardín me quedaba casi todo el tiempo. Tras la verde valla estaban los cuatro estanques, rodeados por grupos de sauces. Pasear entre estas aguas, contemplar los reflejos de los rayos del sol sobre el espejo del agua, y atisbar a los audaces pececillos era mi mayor placer. Debo mencionar también algo que siempre me llenó de un temor secreto. Y es que en la oscura sacristía de la iglesia se encontraba, a un lado, la imagen sobrehumana de San Jorge, esculpida en piedra por manos expertas. Su figura majestuosa, sus armas terribles y la misteriosa penumbra me inspiraban terror cada vez que la miraba. Una vez, según dice la leyenda, sus ojos se habían encendido de un modo tan espantoso que todos los que la vieron se sobrecogieron de horror. — En torno al campo santo se extendían pacíficamente las alquerías y huertas de los campesinos. La paz y la armonía reinaban en cada cabaña, y el tumulto de las pasiones les quedaba lejos. En general, los campesinos se alejaban del pueblo en raras ocasiones, si acaso en la época de las ferias anuales, cuando animadas cuadrillas de muchachos y muchachas se acercaban hasta la animada Lützen, y la multitud se admiraba con el esplendor de las mercancías. Por lo demás, Lützen es una ciudad pequeña y sin pretensiones, de la que no se ve a simple vista su importancia histórica. Dos veces fue escenario de extraordinarias batallas, y en su suelo se derramó la sangre de la mayor parte de las naciones europeas. Aquí se levantan monumentos que proclaman con elocuencia la gloria de los héroes caídos. — A una hora de Röcken se encuentra Poserna, célebre por ser el lugar de nacimiento de Seume[4], verdadero patriota, hombre leal y excelente poeta. Desgraciadamente, su casa ya no se conserva. Desde 1813 estaba en ruinas, y ahora un nuevo propietario ha construido otra grande y hermosa casa en el mismo lugar. — El pueblo de Sössen, situado a tres cuartos de hora de distancia, es también interesante debido a un extraño túmulo excavado allí hace poco. — Mientras nosotros vivíamos tranquilos y felices en Röcken, violentos acontecimientos conmocionaron a casi todas las naciones europeas. La mecha estaba dispuesta por todas partes desde hacía ya muchos años; sólo hizo falta una

[4] J. G. Seume (1763-1810), escritor alemán, autor de *Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802*, Berlín, 1803.

pequeña chispa para que todo saltara en llamas. — Desde la lejana Francia resonó el primer estrépito de las armas y el primer canto de guerra. La terrible Revolución de Febrero en París se propagó con inusitada rapidez. «Libertad, igualdad, fraternidad» fue la consigna que resonó por todos los países; y todos, desde los más nobles a los más humildes, empuñaron la espada, unos a favor y otros en contra del rey. La lucha revolucionaria de París fue imitada por la mayoría de las ciudades prusianas; y, a pesar de la rápida represión, se mantuvo aún viva por mucho tiempo la aspiración del pueblo a una «República Alemana». A Röcken no llegó la insurrección, aunque todavía recuerdo los carros cargados con grupos de gentes entusiastas que pasaban con las banderas al viento. Durante esta época fatal tuve otro hermanito, que en el santo bautismo recibió el nombre de Karl Ludwig Joseph, un niño de lo más adorable. Hasta entonces la felicidad y la alegría siempre nos habían sonreído, y nuestra vida transcurría serena como un luminoso día de verano; pero ahora empezaron a formarse negras nubes, los rayos rasgaron el espacio y el cielo descargó sus golpes demoledores. En septiembre de 1848, mi amado padre entró de pronto «en depresión»[5]. No obstante nos consolaba, a nosotros y a él, la esperanza de una rápida curación. Cada vez que un día se encontraba mejor, pedía que le dejasen predicar e impartir horas de catequesis; pues su espíritu inquieto no podía permanecer ocioso. Varios médicos trataron de diagnosticar la naturaleza de su enfermedad, pero fue en vano. Entonces hicimos venir hasta Röcken al famoso doctor Opolcer, que entonces se encontraba en Leipzig. Ese hombre extraordinario reconoció enseguida el lugar donde había que localizar la enfermedad. Para nuestro espanto diagnosticó un reblandecimiento cerebral, ante el que no había por qué perder la esperanza, pero que sí era, no obstante, muy peligroso. Terribles dolores tuvo que sufrir mi querido padre; mas la enfermedad no remitía sino que se agravaba de un día para otro. Finalmente hasta le privó de la vista, por lo que tuvo que soportar en continua oscuridad el resto de sus sufrimientos. La enfermedad duró todavía hasta julio de 1849[6]; entonces llegó el día de la liberación. El 26 de julio cayó en un profundo sueño del que apenas se despertaba. Sus últimas palabras fueron: «¡Francisquita, Francisquita[7]! ¡Ven! ¡Madre, escucha, escucha...! ¡Ay, Dios!» Después expiró callada y dulcemente el 27 de julio de 1849 † † †. Cuando me desperté por la mañana, sentí en torno a mí llorar y gemir desconsoladamente. Mi querida madre entró en la habitación llena de lágrimas, prorrumpiendo en lamentos: «¡Ay Dios! ¡Mi Ludwig ha muerto!». A pesar de que yo era todavía muy joven e inexperto, tenía ya una idea de la muerte; el pensamiento de verme separado para siempre de mi querido padre me sobrecogió y comencé a llorar amargamente. Los días siguientes transcurrieron entre llantos y los preparativos para el entierro. ¡Oh Dios! ¡Me había quedado huérfano de padre, y mi querida madre, viuda!...

El 2 de agosto se confiaron al seno de la tierra los restos mortales de mi amado padre. La tumba había sido mamposteada a expensas de la comunidad. La ceremonia

[5] Este «entró en depresión» en lugar de simplemente «enfermó» parece ser un añadido de los editores, pues el manuscrito tiene aquí un desperfecto que hace la palabra ilegible.

[6] Sobre el proceso de esta enfermedad del padre de Nietzsche, cfr. las cartas de Franziska Nietzsche a Emil Julius Schenk (16 de octubre y 10 de noviembre de 1848) y a la esposa de éste, Emma Schnek (1 de diciembre, 12 de diciembre de 1848, 8 de febrero, 30 de abril y 20 de julio de 1849), en el Archivo Goethe-Schiller de Weimar, 100/835 y 836. Cfr. también Volz, P. D., *Nietzsche im labyrinth seiner krankheit. Eine medizinish-biographische Untersuchung*, Würzburg, 1990, pp. 121 ss.

[7] Franziska Oehler, la madre de Nietzsche.

comenzó a la una del mediodía, al toque de todas las campanas. ¡Nunca dejaré de oír sus sordos tañidos!; ¡jamás olvidaré la triste melodía del *lied* «¡Jesús es mi esperanza!» Por las naves del templo resonaba el sonido del órgano. Se había reunido una gran cantidad de parientes y conocidos, casi todos los clérigos y los maestros de los alrededores. El pastor Wimmer pronunció el sermón desde el altar, el superintendente Wilke habló en la tumba y el pastor Osswalt en la bendición. Después se depositó el féretro en la fosa, cesaron las graves palabras del sacerdote, y el más querido de los padres nos fue sustraído a su afligida familia. La tierra había perdido un alma creyente, el cielo recibía un alma piadosa.

Cuando se despoja a un árbol de su copa se marchita, y los pájaros abandonan sus ramas. A nuestra familia se le había despojado de su cabeza; la alegría desapareció de nuestros corazones, y nos invadió una profunda tristeza. Pero cuando apenas las heridas empezaban a cicatrizar, de nuevo se vieron dolorosamente abiertas. — En aquellos días soñé que oía música de órgano en la iglesia, como la de un funeral. Mientras buscaba su causa, se abrió de pronto una tumba y vi que mi padre salió de ella envuelto en el sudario. Entró deprisa en la iglesia y volvió enseguida con un niño en los brazos. La losa de la sepultura se abrió, él entró y la tapa volvió a caer sobre la fosa. En ese instante cesó el sonido del órgano y yo me desperté. — Al día siguiente, el pequeño Joseph se sintió mal de repente, comenzó a tener convulsiones y murió a las pocas horas. Nuestro dolor fue enorme. Mi sueño se había cumplido completamente. El pequeño cuerpo pudo ser depositado en los brazos de nuestro padre. — En esta doble desgracia, nuestro único consuelo y protección fue Dios celestial. Esto sucedió a finales de enero de 1850...

El día en que debíamos abandonar nuestro querido Röcken se acercaba. Aún recuerdo el último día y la última noche que pasamos allí. Por la tarde había jugado con otros niños sabiendo que ésa sería la última vez. La campana vespertina resonaba melancólica sobre los campos, un crepúsculo oscuro se cernía sobre la tierra y en el cielo brillaban la luna y las temblorosas estrellas. No pude dormir mucho. A las doce y media de la noche bajé otra vez al patio. Allí había varios carros que estaban siendo cargados, y la suave luz de las linternas iluminaba melancólicamente el lugar. En aquel momento me parecía imposible que mi hogar pudiese estar en otra parte. ¡Qué doloroso era dejar el pueblo que había visto nuestras alegrías y nuestros dolores, en el que se encontraban las queridas tumbas del padre y del hermanito, en el que sus habitantes nos habían demostrado siempre afecto y cordialidad! Apenas la aurora iluminó los campos cuando el carro avanzaba por la carretera llevándonos hacia Naumburg, donde nos esperaba un nuevo hogar. — ¡Adiós, adiós, querida casa paterna!

La abuela, acompañada de tía Rosalie y la sirvienta, viajaba delante, y nosotros las seguíamos tristes, pero que muy tristes. En Naumburg nos esperaban tío Dächsel, tía Riekchen y Lina[8]. El alojamiento que se nos había preparado se encontraba en la Neugasse[9], y pertenecía al comisionista de ferrocarriles Otto. Para nosotros, que habíamos vivido tanto tiempo en el campo, la vida en la ciudad nos resultaba insoportable. Por eso evitábamos las calles opresivas y buscábamos los espacios libres, como pájaros que huyen de su jaula. Pues no muy distintos nos parecían los habitantes de

[8] Friederike Nietzsche, de casada Dächsel, y Lina Nietzsche eran hermanastras, mientras que Rosalie y Augusta Nietzsche, en cambio, eran hermanas del padre de Nietzsche.

[9] En esta casa de la *Neugasse* de Naumburg vivió Nietzsche, tras haber abandonado Röcken, de abril de 1850 a mayo de 1856, o sea entre los seis y los doce años.

la ciudad. Al parecer, cuando vi por primera vez el parque urbano, exclamé con alegría infantil: «¡Oh, mirad! ¡Cuántos árboles de Navidad!». Todo me parecía en aquellos primeros tiempos nuevo e inusitado. Las grandes iglesias, los edificios, la plaza del mercado con el ayuntamiento y las fuentes; la muchedumbre inusitada despertaba en mí gran admiración. Entones me sorprendía notar que, en general, la gente no se conocía entre sí: en nuestra tranquila aldea todos se conocían. Lo que más me incomodaba eran las largas calles adoquinadas. El camino a casa de la tía me parecía que duraba casi una hora. — Por lo demás me integré muy pronto en la vida ciudadana, y me bastaron cinco minutos para entablar amistad con todos los de la casa. Arriba, en la buhardilla, vivían un carretero y su mujer, gente mayor muy honrada. Les hice mi primera visita: y me causaron mucha admiración lo anticuado de sus muebles sus grabados y sus habitaciones. Más tarde fui presentado como alumno al director de la escuela pública. Tal vez, al principio, me sentí un poco perdido entre tanto niño, pero, puesto que ya papá y el señor maestro me habían enseñado algo en Röcken, enseguida hice rápidos progresos. Pero ya entonces empezaba a manifestarse mi carácter. En mi corta vida había visto ya mucho dolor y aflicción, y por eso no era tan gracioso y espontáneo como suelen ser los niños. Mis compañeros solían burlarse de mí a causa de mi seriedad. Pero esto no ocurrió sólo entonces, no, también después, en el instituto, e incluso en el gymnasium. Desde niño buscaba la soledad, y me encontraba mejor donde podía entregarme a mí mismo sin ser molestado. Y por lo general, esto sucedía en el abierto templo de la naturaleza, y era allí donde experimentaba las alegrías más verdaderas. Así, una tormenta me producía siempre la más agradable impresión; el trueno a lo lejos y el brillo amenazador de los relámpagos no hacían más que aumentar mi veneración hacia Dios. — Pronto conocí también a mis futuros amigos: Wilhelm Pinder y Gustav Krug. Pero nuestra amistad se desarrolló sólo realmente cuando entré en el Instituto del candidato Weber[10]. Ésta sólo se afianza si se la basa en las mismas alegrías y sufrimientos; pues, cuando las experiencias de nuestra vida entran en contacto con las de otro, se unen también las almas, y cuanto más estrecho sea el lazo externo, más fuerte será el interno.

El candidato Weber, buen cristiano y excelente maestro[11], conocía nuestra amistad y procuró no obstaculizarla nunca. Aquí se pusieron los cimientos de nuestra educación futura. En efecto, junto a excelentes lecciones de religión, también recibimos las primeras nociones de griego y de latín. No estábamos sobrecargados de trabajo, y por eso teníamos tiempo suficiente para ocuparnos también de nuestro físico. En el verano se organizaban con frecuencia breves excursiones por los alrededores. Así, visitamos los hermosos castillos vecinos de Schönburg[12] y Goseck, Freiburg; después, también Rudelsburg y Saaleck, como de costumbre, con el instituto entero. Estas excursiones todos juntos eran siempre ocasiones alegres: se cantaban canciones populares, se jugaba a juegos divertidos y, cuando atravesábamos un bosque, nos disfrazábamos con ramas y hojas. Los castillos retumbaban con el estruendo salvaje de los camaradas — y esto me traía a la mente los banquetes de los antiguos caballeros. En los patios y bastiones se organizaban torneos, y se imitaba a pequeña escala la magnífica época de la Edad Me-

[10] Para la relación de Nietzsche con este instituto del candidato Weber cfr. Gerratana, F. y Müller-Buck, R., *Nachbericht zur ersten Abteilung: Briefe von und an Nietzsche. Oktober 1849-April 1869*, KGB I, IV, pp. 38 y 274.

[11] Niezsche añadió luego aquí al margen: «convertido después en un borracho».

[12] Antigua residencia veraniega de los obispos de Naumburg. Nietzsche le dedica una poesía compuesta en 1858.

dia. Después trepábamos a los altos torreones y atalayas, y contemplábamos desde allí el valle dorado por la luz del atardecer, hasta que, al fin, cuando la niebla se posaba sobre los prados, regresábamos a casa exultantes. Cada primavera celebrábamos una fiesta que, para nosotros, sustituía a la de la cereza: nos desplazábamos hacia Rossbach, una pequeña aldea cercana a Naumburg, donde dos patos esperaban nuestras ballestas. Disparábamos con gran entusiasmo, y el candidato Weber repartía los premios entre la alegría de todos. En los bosques cercanos jugábamos después a policías y ladrones, pero con tanto ardor que los golpes y las peleas no paraban hasta que el candidato Weber anunciaba la hora de volver. Por aquella época todas las miradas se dirigían ansiosamente al desarrollo del conflicto desatado entre Turquía y Rusia. Los rusos habían ocupado enseguida los principados turcos del Danubio, Moldavia y Valaquia, en actitud amenazadora para con la «Sublime Puerta». Los turcos parecían absolutamente imprescindibles para mantener el equilibrio en Europa, por lo que Austria, Prusia y las potencias occidentales se pusieron de su lado. Sin embargo, todos los intentos de mediación de estas cuatro grandes potencias no surtieron el efecto deseado en el Zar Nicolás. La guerra entre rusos y turcos continuaba y, finalmente, Francia e Inglaterra armaron un ejército y una flota y los enviaron en ayuda de la Puerta. El escenario bélico se trasladó a Crimea y los poderosos ejércitos sitiaron Sebastopol, donde se encontraba la gran armada rusa bajo las órdenes de Menschikopf. — Estos acontecimientos nos resultaban de cierto agrado, y enseguida tomamos partido por los rusos y de forma impetuosa desafiábamos a los amigos de los turcos a presentar batalla. Como teníamos soldados de plomo, así como juegos de construcción, no parábamos de revivir el asedio y las batallas. Levantábamos defensas de tierra y cada uno encontraba el modo de hacerlas inexpugnables. Todos compilábamos pequeños libros que llamábamos «Estratagemas de guerra»[13], mandábamos fundir balas de plomo y aumentábamos constantemente nuestros ejércitos con nuevas adquisiciones de soldados. A veces excavábamos un foso siguiendo el plano del puerto de Sebastopol, reconstruyendo fielmente las fortificaciones defensivas y llenando de agua el foso así excavado. Fabricábamos previamente gran cantidad de proyectiles de brea, azufre y salitre que, después de haber sido prendidos, disparábamos contra barcos de papel. Enseguida ardían con vivas llamaradas que aumentaban nuestro entusiasmo. Era verdaderamente un bello espectáculo ver los proyectiles de fuego silbar atravesando la oscuridad, cuando nuestros juegos se alargaban hasta el anochecer. Por último, acostumbrábamos a quemar la flota entera y todas las bombas, con lo que, a veces, las llamas llegaban a alcanzar más de dos pies de altura. Así fue como viví tiempos felices, no sólo con mis amigos, sino también en casa, con mi hermana. También nosotros dos construíamos fortalezas con nuestros juegos de construcción, de modo que con tanta práctica aprendí todas las sutilezas arquitectónicas. Ciertamente, todo lo que encontrábamos en relación con el arte militar era saqueado tan exhaustivamente que adquirí un gran conocimiento de la materia. Tanto enciclopedias como los libros militares más modernos enriquecían nuestras colecciones; y proyectábamos escribir juntos un gran diccionario militar, y habíamos hecho grandes planes... Pero no quiero anticiparme; todavía tengo más recuerdos que contar de aquel tiempo. Una vez que me encontraba en Pobles con mis abuelos llegó una invitación del director del orfanato de Halle, que estaba dispuesto a acogerme entre los huérfanos de

[13] El detalle de estas «estratagemas de guerra» puede encontrarse en KGW, I, 1, pp. 9-104.

la institución. El abuelo de Pobles[14] y la abuela de Naumburg[15] estaban de acuerdo, pero mi madre no pudo decidirse y escribió al director para que no contara con ello. Algo gané con esto: el sello del orfanato de Halle para mi colección. A mi edad casi todos los escolares tenían una, que aumentaban como mejor podían. A este tiempo pertenecen también mis primeras poesías. Lo que, por lo general, se describen en estos primeros intentos son escenas de la naturaleza. ¿No se siente estimulado todo joven corazón por las escenas grandiosas? ¿No siente el impulso de expresarlas en palabras y, sobre todo, en versos? Los primeros temas de mis primeras poesías fueron las temibles aventuras marinas, las tempestades, o el fuego de los relámpagos. No seguía modelos, apenas tenía idea de cómo se imita a un poeta, y las escribí tal como me las dictaba el corazón. Naturalmente compuse versos muy malos, y casi todas las poesías mostraban torpezas lingüísticas. Sin embargo, este primer periodo me es, de lejos, mucho más querido que el segundo, del que hablaré luego. Por lo demás, tuve siempre la intención de escribir un pequeño libro y leérmelo después. Esta pequeña vanidad la tengo todavía; pero entonces todo se quedaba en proyectos y rara vez comenzaba algo. Como apenas dominaba la rima y la métrica, y trabajaba muy lentamente, componía versos libres; todavía guardo muchas de aquellas poesías. En una de ellas quise expresar la fugacidad de la fortuna, y representé a un viajero que se adormece entre las ruinas de Cartago. El dios del sueño debía mostrar a su alma la antigua prosperidad de aquella ciudad. Le seguían los golpes del destino que la habían asolado; y finalmente... despertaba. Todavía conservo algunas composiciones de aquéllas, ninguna de las cuales ofrece el menor destello de poesía. Las exposiciones anuales de pintura también atrajeron nuestro interés. En nuestra juventud nos acostumbramos a imitar todo lo que nos gusta. Este espíritu de imitación es especialmente grande en los niños, que se lo representan todo con facilidad, pero más que nada aquello por lo que sienten particular inclinación. Es difícil que un joven imite el estilo de un poeta o de un escritor que desprecia. ¿No ocurrirá algo así en los niños, en los que el juicio no es todavía muy discriminativo y la inteligencia es inmadura? — Hasta ahora sólo he mencionado a mis amigos por sus nombres. Quiero describirlos a continuación con más detalle, pues desde entonces sus alegrías y sus penas han estado estrechamente ligadas a las mías. Uno de ellos se llama Gustav Krug o, con su nombre completo, Clemens Felix Gustav Krug, nacido el 16 de noviembre[16]. Era hijo del consejero áulico de apelación Krug en Naumburg, gran virtuoso y amante de la música, que había compuesto algunas piezas excelentes, entre ellas algunas sonatas premiadas y algunos cuartetos. Su figura alta e imponente, su rostro serio e inteligente, su reconocido valor, producían en mí una gran impresión. Tenía un magnífico piano de cola que me atraía hasta tal punto que, a menudo, permanecía parado ante su casa escuchando discretamente las sublimes melodías de Beethoven. Mendelssohn-Bartholdy era muy amigo suyo, del mismo modo que los hermanos Müller, los célebres virtuosos del violín a los que también yo había tenido la suerte de escuchar una vez. En esa casa se reunía, de vez en cuando, un selecto círculo de amantes de la música, y prácticamente cualquier intérprete que quisiera debutar en Naumburg buscaba una recomendación del consejero Krug. En una familia así se educó Gustav. Naturalmente, se le inició des-

[14] David Ernst Oehler, pastor protestante en Pobles y abuelo materno de Nietzsche.

[15] Erdmuthe Nietzsche, la abuela paterna de Nietzsche.

[16] Sobre la relación de Nietzsche con Krug cfr. Pernet, M., «Friedrich Nietzsche über Gustav Krug, seinen *ältesten Freund und Bruder in arte musica*», en *Nietzsche Studien*, 1990 (19), pp. 488-518.

de la infancia en el disfrute de la música. Así, aprendió muy pronto a tocar el violín, pues no ahorró esfuerzos hasta conseguirlo. Más tarde la música llegó a serle tan necesaria que creo que, si se la hubiesen quitado, se le hubiese privado de la mitad de su alma. — ¡Cuántas veces mirábamos juntos las notas, expresábamos nuestras respectivas opiniones, probábamos este o aquel pasaje y nos lo interpretábamos el uno al otro! Pero también en otras ocasiones, por ejemplo en nuestros juegos de fortalezas, éramos los mejores amigos; él era el más ferviente defensor de los rusos, participando con vivísimo interés en los acontecimientos del asedio de Sebastopol. Con este fin nos procurábamos libros y mapas, enriqueciendo mutuamente nuestro saber. En estos juegos defendía con pasión su territorio, y raramente podía vencérsele. Tenía, para todo, una gran constancia; si empezaba algo que le agradaba, no descansaba hasta que lo terminaba. Esto lo demostraba, sobre todo, cuando copiaba música y orquestaba. Es cierto que, en ocasiones, su constancia iba demasiado lejos; ocurría así que, una vez adoptada una opinión, no la abandonaba jamás, resultando inútiles los esfuerzos para convencerle de que estaba equivocado. Se mostraba además soberbio, y desdeñaba ocuparse de cosas vulgares. Sin embargo, le aprecio mucho, y también él me ha correspondido siempre con la misma amistad. Siempre hemos sido compañeros de escuela, prueba de la similitud de nuestros conocimientos... — Mi otro amigo se llama Eduard Wilhelm Pinder y nació el 6 de julio de 1844. Su padre era consejero real del Juzgado de Apelación en Naumburg y poseía un carácter muy ingenioso. Sus modales refinados y desenvueltos hacían que se le quisiera en todas partes, y era estimado también por su profunda devoción cristiana[17]. Los teólogos, que a veces se congregaban en Naumburg con motivo de alguna solemnidad, solían reunirse en su casa para conversar. Asimismo, era presidente de misiones y asociaciones benéficas, y con el ejemplo de sus acciones piadosas ejercía más influencia que muchos predicadores. Era incansable su esfuerzo por embellecer Naumburg, y también por esto se le conocía y estimaba en todas partes. En su familia fue siempre un padre leal, si bien fue también un digno modelo en cuanto al cuidado con el que atendía las obligaciones de su cargo. En sus horas de ocio trataba, junto con su familia, de conocer las obras más importantes del mundo del arte y de la literatura, y su juicio ecuánime y sus ingeniosas observaciones hacían que la belleza de aquéllas apareciese bajo su justa luz. — Como Wilhelm era de constitución enfermiza, sus padres lo atendían continuamente con preocupación, pues, en efecto, había que tratarlo con muchos cuidados. Sin embargo, por muy numerosas que fueran las enfermedades de su cuerpo, tanto más vigorosamente se desarrollaba su espíritu. Casi siempre estudiábamos juntos; por eso nuestros pensamientos e ideas mostraban muchas coincidencias. Íbamos siempre juntos a los paseos y excursiones, y no eramos capaces de vivir separados. Puesto que Wilhelm era de carácter mucho más tranquilo que Gustav, casi lo contrario, el trato con ambos suponía una gran ventaja para mí. Tomaba sus decisiones con el mayor cuidado; y, una vez tomada una determinación, proseguía el camino comenzado sin descansar hasta llegar a la meta. Su aplicación como estudiante fue siempre ejemplar, y gozaba de buena opinión y estima entre los profesores. Si algunas veces parecía no mostrar demasiado entusiasmo por alguna iniciativa, se trataba de una falsa impresión, debida a que no manifestaba exteriormente sus intereses con pasión o vehe-

[17] Tanto Eduard Pinder como Gustav Adolph Krug, padres de los dos amigos de infancia de Nietzsche, eran adeptos del movimiento del «despertar» luterano surgido como reacción al racionalismo de Schleiermacher. Cfr. Bohley, R., «Nietzsches christliche Erziehung», en *Nietzsche Studien*, 1987 (16), pp. 189-191.

mencia. Pero su implicación interna era más firme que la de Gustav. Su comportamiento afectuoso para conmigo y para con todos aquellos con los que se relacionaba le conquistaba las simpatías de todos, y en el fondo nadie le odiaba. Más adelante, cuando se desarrolló nuestro interés por la poesía, nos hicimos inseparables, y nunca faltaba materia para nuestras conversaciones. Nos comunicábamos nuestras opiniones sobre poetas y escritores, sobre las obras que habíamos leído y las novedades literarias, hacíamos proyectos comunes, intercambiábamos nuestros poemas y no descansábamos hasta abrirnos por entero nuestros corazones. — Éstos eran mis amigos, y la amistad ha ido creciendo con los años. Sí, tener amigos verdaderos es algo noble y sublime, y Dios enriquece mucho nuestra vida dándonos compañeros que aspiran a nuestra misma meta. En lo que a mí respecta, debo dar gracias al Señor del Cielo, pues sin mis amigos nunca me hubiese conseguido aclimatar a Naumburg. En cambio, así, habiendo ganado amigos verdaderos allí, cada vez me resultaba más querida la estancia aquí y sería muy doloroso para mí tener que dejarlo. Y es que nunca nos habíamos separado, excepto durante las vacaciones, cuando me marchaba de viaje con mi madre y mi hermana. Por aquel entonces íbamos normalmente a Pobles; una vez, sin embargo, por satisfacer el deseo de nuestra querida tía de Plauen permanecimos allí algunas semanas. Como los ricos industriales del lugar son nuestros parientes, la estancia fue muy agradable. Por lo demás, Plauen es una ciudad muy bonita, casi todos sus edificios son nuevos y techados con pizarra, un verdadero espectáculo. Aunque un gran incendio había destruido tres cuartas partes de la ciudad, ésta fue reconstruida y Plauen resurgió de sus cenizas más bella que antes. Recuerdo también mi estancia en Nirmsdorf, donde era pastor mi querido y buen tío[18]. Me viene a la mente cómo la luna del crepúsculo iluminaba mi lecho, y veía ante mí la Dorada Vega[19]que refulgía como cubierta de plata; y cómo entonces la tía Auguste recitaba:

«Ha salido la luna,
brillan las doradas estrellas...», etc.[20]

Ay, nunca olvidaré aquellos días. Hablaré ahora del segundo período de mi poesía; después, haremos un recorrido por Naumburg. Si mis primeros versos eran torpes y pesados en cuanto a forma y contenido, en los de mi segundo período me esforzé por expresarme en un lenguaje ornamentado y brillante. Pero la elegancia se transformaba en afectación y el lenguaje brillante en adorno retórico. Y faltaba siempre en ellas lo principal: las ideas. Por ello, el primer período supera con mucho al segundo, aunque se ve cómo, cuando aún no se tiene una base firme, se vacila de un extremo al otro y sólo se alcanza la paz en la dorada vía media. — Pero ya he escrito bastante. Echemos ahora un vistazo a la ciudad. — Entremos por la bonita Jakobsthor. Si reco-

[18] Friedrich August Engelbert Nietzsche, pastor protestante en Nirmsdorf, hermanastro del padre de Nietzsche.

[19] La «Goldene Aue» (pradera dorada) es un valle cercano a Nirmsdorf.

[20] Del conocido *Abendlied* de M. Claudius, poeta religioso amigo de Herder, alguna de cuyas canciones fue orquestada por Schubert. Cuando más adelante Nietzsche redacta su *Intempestiva* sobre Wagner, realiza una pausa para evocar los días felices de su infancia en lugares en los que solía pasar sus vacaciones. Y escribe: «¡Cómo me sentí en Nirmsdorf, en la "Goldene Aue"! La luna había salido. En Plauen, junto al río, entre las mariposas en primavera. En Pobles, cuando lloré por la infancia perdida. En Röcken, cuando encontré conchas de caracol de lo más variopintas. En Naumburg, cuando desenterré rocas calizas y yeso». FP, vol. II, Primera parte, 11 [11], p. 170.

rremos la bella y ancha calle, con sus casas antiguas, llegaremos a la plaza del mercado. Y he aquí, justo delante, el ayuntamiento. ¡Qué grande es! ¡Qué amplitud! Sus cuatro fachadas casi forman cuatro calles, y su torre se eleva, sombría, hacia el cielo. Ese color gris oscuro y sus arcaicos saledizos hacen que siempre lo contemple con respeto. Si ahora vuelves tu mirada hacia la derecha, ahí, en el centro, verás ¡la casa verde! ¡Ésa es la casa de los Pinder! En ella vive la familia Krug y la abuela Pinder, la venerable propietaria de la casa. Se dice que Federico el Grande se alojó aquí, e incluso Napoleón, de cuya época aún se conserva una gran águila. (Entiéndase, ¡una transparencia! ¡No vaya a pensarse en un pájaro verdadero! Y es que, en cierto modo, Napoleón se parecía a una de esas águilas de papel; ¡cuando se quitó la lámpara que lo iluminaba por detrás, quedó convertido en miserable papel y se le apartó en un Rincón!). A la izquierda del ayuntamiento puedes ver erigirse la Catedral, alta y majestuosa. ¡Y delante de ella mira qué edificio más feo! Oye, si lo demoliesen, ¡¿no dejaría de impedir la vista de la casa de Dios?! — Detrás de la Catedral se encuentra el Real Tribunal de Guerra, que con sus dos altas cúspides domina la plaza del mercado. Pero dejemos a un lado la iglesia, ya tendremos ocasión de contemplarla detenidamente. ¡Demos un paseo por la Priestergasse! Justo al principio está la escuela de párvulos. Ahora se encuentra en muy buen estado gracias a su actual director, el excelente doctor Neumüller. Contigua a ella está la prefectura. Como el querido prefecto Jahr ha sido trasladado a Eisleben, el cargo ha quedado vacante, y esperamos con impaciencia al nuevo clérigo, el prefecto Hammer[21]. A este edificio se adosan las restantes viviendas de los clérigos hasta terminar en el descampado donde comienza la propiedad de nuestro arrendador. A través de un amplio portalón llegamos a un gran patio con numerosos edificios anexos, hasta que alcanzamos la residencia propiamente dicha que, con su fachada anterior, hace esquina con la Neugasse. Si seguimos por esta calle, encontramos enseguida el alto y bello edificio del alcalde Rasch. La calle se cierra con el llamativo edificio presidencial, que ahora posee el Presidente Koch. A la derecha de éste se encuentra una casa elegante en la que he entrado muchas veces, y siempre he salido de ella enriquecido culturalmente. Es el Instituto del señor Weber. Esta querida persona es ahora pastor en la cercana iglesia de San Othmar; pero ha conservado su escuela, que ahora se ha trasladado al lugar de su oficio. — ¡Pero sigamos! Frente a estas casas se extienden campos de césped y árboles hasta la Salzthor. Las garitas de la guardia, a ambos lados, están adornadas con simples columnas dóricas, causando un efecto muy llamativo. Un poco más arriba aparecen otro par de casas bastante elegantes. Ambas son construcciones recientes y forman el inicio de la Salzstrasse. Dejando a un lado esta calle y siguiendo nuestro primitivo camino, llegamos a la Linderstrasse, que en su mediana está plantada de tilos formando una avenida. Hacia la mitad, la avenida se eleva suavemente conectando en su parte superior con las calles Steinweg y Herrengasse. Esta última, con sus antiguas y grises edificaciones, la quiero mencionar porque en ella está la vivienda del consejero Pinder. También se encuentra allí la librería Domrich. Hablaré también de la parte del ayuntamiento que da a esta calle, pues en ella se ofrecían a menudo bailes y conciertos. — Bien, ya hemos visto bastante; en otra ocasión veremos más cosas. —

[21] Carl Eduard Hammer sucedió a Joham Friedrich Jahr en noviembre de 1850 como párroco de la *Wenzelskirche* de Naumburg.

El día de la Ascensión fui a la Catedral y escuché el coro sublime de *El Mesías*: ¡el Aleluya![22]. Me sentí como impulsado a unirme al canto, que me parecía el coro jubiloso de los ángeles acompañando con sus voces a Jesucristo ascendiendo a los cielos. Tomé enseguida la firme decisión de componer algo similar. Y al volver de la iglesia me puse manos a la obra, alegrándome como un niño con cada acorde que hacía sonar. Como continué esta composición durante años, esto me reportó un gran beneficio, pues el estudio de las leyes de la armonía me enseñó a tocar un poco mejor directamente de la partitura, sin ensayar. Esto es por lo que las grandes cantidades de papel pautado se me terminaban enseguida. Además, se formó en mí un odio implacable hacia toda la música moderna y por todo lo no clásico. Mozart y Haydn, Schubert y Mendelssohn, Beethoven y Bach, eran los pilares sobre los que la música alemana y yo nos basábamos. Escuché también entonces varios oratorios. El primero fue el impresionante *Requiem*[23]; las palabras *Dies irae, dies illa* me llegaron hasta lo más hondo. ¡Y el celestial *Benedictus*! — A menudo asistí a varios ensayos. Como las misas de difuntos se suelen celebrar el día de Todos los Santos, los ensayos tenían lugar en las nebulosas tardes otoñales. Entonces me sentaba en la sagrada penumbra de la Catedral para escuchar aquellas sublimes melodías. Debo mencionar aquí al excelente director de orquesta Wettig, un músico de lo más capaz, tanto en la dirección como en la composición. Mantenía a su pequeña orquesta en un orden modélico y dirigía también de manera excelente a los coros de los grupos de canto; se le consideraba además el mejor docente de Naumburg. Su mujer, que había sido cantante de ópera, contribuía cuanto podía a elevar el nivel de las representaciones musicales. Además de éstos, teníamos en Naumburg otros dos directores de orquesta: Otto Claudius[24], director de la anterior sociedad coral, un buen compositor, pero también un hombre de lo más vanidoso y pedante; y Fuckel, que dirigía el coro municipal. — Además de esas composiciones escuché también el *Judas Macabaeus* de Händel y, sobre todo, *La Creación* de Haydn. Asistí también a la representación del delicado e ingenioso *Sueño de una noche de verano* de Mendelssohn. ¡Qué maravillosa obertura! Me parece ver a los elfos danzar en una etérea procesión en la noche plateada por el resplandor de la luna. Pero quiero continuar con mi relato, pues ahora comienza una época muy importante para mí. — ¡Entré en el *Gymnasium*! — Nos inscribimos ante el director Förtsch[25], un hombre bueno y amable que, tras un breve examen, nos integró en la quinta clase. Sólo yo sé con cuánto temor atravesé por primera vez la pequeña puerta que me conducía a la escuela. Como nos lo habíamos representado todo mucho más feo, el desengaño surtió el efecto deseado. El *ordinarius* de la quinta clase era el doctor Opitz, conocido por sus peculiaridades como doctor «¡Oe!», el «ojos-vizcos» o «el poeta». De aquí el siguiente verso:

Opitz terribili sonitu oê, oê! ¡que lo pase bien! ¡dixit[26]

[22] Nietzsche escucha el *Alleluya* de Händel en 1854. Cfr. KGW I, 1, donde se atestigua que poseía una transcripción del *Mesías* para piano.

[23] Se refiere al *Requiem* de Mozart, del que Nietzsche posee también una transcripción para piano. Cfr. KGW I, 1, p. 254.

[24] Otto Claudius (1794-1877), organista de la Catedral y de la *Wenzelkirche*, además de profesor de música.

[25] Karl Förtsch (1805-1878) filólogo clásico y director del *Gymnasium* de Naumburg entre 1834 y 1874.

[26] Cfr. KGW I, 1, pp. 367-368.

Pero, aparte de esto, hacía lo posible por enriquecer nuestros conocimientos. Su cultura era extraordinaria, aunque no tenía el talento de aclarar cosa alguna a sus alumnos. Lo que más me disgustaba era el muy bajo nivel de la clase de religión, que duraba hasta el mediodía. Debo añadir otra cosa: en cuanto entré en la clase de quinto, me sobrevino una especie de orgullo de alumno de quinto. Es curioso cómo, en cuanto hemos hecho algún progreso y alcanzado un nivel superior, nos complace percibir en nosotros una cierta madurez. Esto se manifiesta de la forma más clara en los alumnos de tercero. Se cree haber entrado a formar parte de las clases superiores, y muchos ven como un privilegio el darse a ver con cigarro y bastón para diferenciarse así de sus iguales. Hasta ahora no he logrado entender que un niño pueda experimentar el más mínimo placer en ello; considero ambas cosas pura vanidad. — Hasta aquí nuestra vida en Naumburg transcurría sin sobresaltos, como un arroyo transparente. Pero, de pronto, las corrientes se volvieron a oscurecer; se desató una tormenta y la naturaleza hizo que el chaparrón transformase las aguas en oscuros torrentes que transcurrían impetuosamente. — Ya en Röcken, mi querida tía Auguste había estado siempre muy enferma, pero su dolencia empeoró terriblemente en Naumburg. La causa de su enfermedad no la consiguieron determinar ni entre varios médicos, aunque todos estaban seguros de que se trataba de una afección pulmonar. Los muchos fármacos no le ayudaban nada, y la querida tía fue empeorando cada vez más. Había llegado la canícula y el tío Edmund[27], de Pobles, quiso llevarme con los abuelos. Me despedí de todos, también de la querida tía. Recuerdo bien cómo lloraba, y yo con ella. Fue la última vez que la vi. † Un día llegó el cartero a Pobles con una carta. Con cierta angustia esperé inmóvil las noticias. Pero, en cuanto escuché el principio, salí y lloré amargamente. Cuando dos días después regresé a Naumburg, la tía ya había sido enterrada. † A juicio de los médicos que le hicieron la autopsia, fue la negra enfermedad la que acabó con su vida. Le había devorado completamente un lóbulo pulmonar. — Es curioso que la tía muriese cuando yo no estaba allí, y que después también mi hermana estuviera ausente cuando a los ocho meses murió la abuela. Esta querida, venerable matrona, que ya había perdido a varios de sus hijos, se sintió muy afectada por esta última muerte. Con frecuencia, llena de dolor, gritaba: «¡Mi Auguste! ¡Mi Auguste!». — No mucho tiempo después la siguió a la tumba. — Cuando el consejero Hunger había sido enterrado a la edad de 82 años, la abuela había dicho con tristeza: «Pronto, muy pronto volveremos a vernos». Ocho meses después de la muerte de la tía Auguste, se sintió mal una mañana. Lentamente fue sumiéndose en un tranquilo sueño, pero nosotros no alimentábamos esperanza alguna por su querida vida. Mamá mandó llamar a Lisbeth, que se encontraba en Pobles. Cuando llegó por la noche, no encontró ya a la abuela con vida. A las dos del mediodía se había dormido plácidamente. El Padre Celestial sabe cuánto lloré en aquella ocasión. — Puesto que en Naumburg había sido muy querida y estimada por todos, su féretro fue recubierto de multitud de coronas y cruces. — Es un rasgo notable del corazón humano que, cuando hemos sufrido una gran pérdida, no nos esforcemos en olvidarla, sino que la mantengamos viva en la mente recordándola tan frecuentemente como sea posible. Es como si, repitiéndo su relato, encontrásemos el verdadero consuelo a nuestro dolor. — Todavía no he dicho que, por esa época, se me trasladó a la

[27] Hermano de la madre de Nietzsche.

cuarta clase. Teníamos como profesor al doctor Silber, un hombre al que estimé mucho como maestro. Su modo de exponer agudo y fluido, su sólida cultura adquirida en todos los ámbitos del saber humano, y que se mostraba en sus palabras, le diferenciaban con mucha ventaja de Opitz. Tenía, además, el talento, que a Opitz le faltaba, de atraer la atención de los alumnos. Con él tuvimos las primeras lecciones de griego, que nos parecieron muy difíciles. Los versos entrañaban para mí mucho trabajo y dificultad, aunque los componía de muy buen grado. Por lo demás, al principio teníamos mucha tarea, y recuerdo haber estudiado con frecuencia hasta las 11 y las 12 (era invierno), teniendo que levantarme a las 5. Por este tiempo vivía ya en la casa nueva[28]. Tras la muerte de la abuela consideramos conveniente separarnos; así que la tía Rosalie se fue a vivir a otra casa. Nosotros nos alojamos en la vivienda de la viuda del pastor Haarseim, diligente maestra de la escuela pública femenina, un elegante edificio contiguo a un amplio jardín con numerosas pérgolas y árboles frutales. Nos trasladamos a la nueva casa durante las vacaciones estivales. También se tocó, por primera vez en la recién estrenada vivienda, el nuevo piano, que habíamos comprado tan sólo hacía dos días; el viejo se lo habíamos dado a la tía Rosalie. Justo delante de la puerta del jardín está la iglesia de María Magdalena, de la que es pastor el Sr. Richter. Ha sido restaurada recientemente y decorada con frescos muy bellos. Desde nuestra ventana disfrutábamos de una vista espléndida: la avenida bordeada de árboles, más allá los viñedos de Spechzart[29] y, a la derecha, la antigua Marienthor y su torre. Sobre todo en otoño, cuando los fuertes vientos habían despojado a los árboles de sus hojas, podíamos ver con claridad las fogatas y los fuegos artificiales de los vendimiadores, y escuchar su estruendo de petardos y tiros. Cada mañana en verano disfrutábamos también del placer de escuchar la banda militar. Pero ahora me acuerdo de repente de algo que ocurrió cuando todavía vivíamos en la otra casa. También nuestro amado Rey[30] honró Naumburg con su visita. Se hicieron grandes preparativos para la ocasión. Todos los estudiantes se adornaron con lazos de color blanco y negro, y esperaban con expectación la llegada del padre de la patria. También nosotros nos apostamos a las 11 en la plaza del mercado. Lentamente empezó a lloviznar, el cielo se cubrió y el Rey que no llegaba. Dieron las 12, y el Rey no venía; muchos niños empezaron a sentir hambre. Llovió de nuevo, y todas las calles se llenaron de barro. Sonó la una, la impaciencia alcanzó su grado más alto. Finalmente, a las 2 las campanas empezaron a repicar, el cielo a sonreír entre las lágrimas sobre la muchedumbre alegremente agitada. Escuchamos el estrépito de las carrozas y un vehemente «¡Hurra!» arrebató la ciudad. Saltando de alegría agitábamos nuestras gorras y chillábamos a voz en grito. (Todas las corporaciones de Naumburg estaban apostadas, con banderas y trajes de fiesta, desde la Jakobsthor hasta la Herrenstrasse.) Un viento juguetón agitaba los innumerables banderines que pendían de los tejados, repicaban todas las campanas, la inmensa multitud gritaba y empujaba solemnemente las carrozas hacia la Catedral. Allí, en los nichos de la iglesia, se habían colocado una gran cantidad de niñas vestidas de blanco y coronadas de flores. El Rey descendió del carruaje,

[28] En *Marienmauer* 15, donde Nietzsche vivió hasta 1858.

[29] Spechzart, al noroeste de Naumburg, era tierra de cultivo de viñedos en ese tiempo. Ahora forma parte de la ciudad.

[30] Federico Guillermo IV de Prusia (1795-1861).

elogió los preparativos y se retiró a la residencia que se le había destinado. Al anochecer, toda la ciudad tenía encendidas las luces de fiesta. Una muchedumbre inusual animaba las calles. Las pirámides de flores junto al ayuntamiento y la Catedral estaban cubiertas de lamparitas de arriba abajo. Las casas estaban adornadas con gran cantidad de transparentes. En la plaza de la Catedral se prendieron los fuegos artificiales, de modo que el austero edificio se nos mostraba a veces bajo una luz espectral. A la mañana siguiente hubo maniobras militares en Wethau, a las que no dejé de acudir. Como ésta era la primera vez que veía algo semejante, y como entonces me interesaba mucho el tema, disfruté con las rápidas evoluciones ecuestres, los ataques y las retiradas. Todavía he de decir que el Rey visitó nuestra hermosa Catedral y que después hizo enviar para ella dos nuevas vidrieras pintadas, que, sin embargo, son muy inferiores a las antiguas. — Otra cosa: un día vino Gustav y me comunicó, con aire excitado, que Sebastopol había caído[31]. Cuando no quedaron dudas, en un repentino acceso de furor, nos encolerizamos contra los rusos, «que deberían haber defendido mejor la torre Malakoff». En fin, estabamos de lo más irritados. — Enseguida nos sentimos a gusto con nuestro nuevo alojamiento. Entretanto, no dejábamos nunca de viajar durante las vacaciones; normalmente a Pobles. El querido abuelo, serio pero también alegre, la amable abuela, el tío y la tía, y sobre todo el auténtico confort alemán que reinaba en aquella casa, nos atraía siempre e hizo que nos aficionáramos a aquel lugar. Lo que más me gustaba era detenerme en el estudio del abuelo, y mi mayor placer era escarbar entre los viejos libros y cuadernos. Me agradaba mucho también ir a Schönefeld, junto a Leipzig, por varios motivos, sobre todo porque todos los días hacía una escapada a Leipzig, donde visitaba las librerías y tiendas de música, aparte de las curiosidades del lugar, como el Auerbachskeller[32], cosa que me divertía mucho. Era muy grato caminar sin meta alguna por las calles desconocidas, dejando que el azar me guiase a su antojo. Luego, el bello parque, el huerto acogedor, la casa de baños... ¿no es todo esto de lo más agradable? Hicimos también una excursión a Deutschenthal, un pueblo al lado de Halle. Casi todos los días íbamos en carro al lago salado de Eisleben, donde nos bañábamos. ¡Qué delicia sumergirse en el agua templada del verano! Cuando más lo disfruté fue un poco más tarde, cuando aprendí a nadar. Dejarse llevar por la corriente y deslizarse sin esfuerzo entre las olas acariciadoras, ¿puede imaginarse algo más bello? Por otra parte, considero el nadar no sólo un placer, sino también un ejercicio muy útil en caso de peligro, y muy sano y refrescante para el cuerpo. Nunca se recomendará lo suficiente a los jóvenes. En invierno lo sustituye el patinaje. Hay algo de sobrenatural en deslizarse con pies alados sobre la superficie cristalina. Si además la luna envía sus rayos plateados, esas noches sobre el hielo adquieren el aspecto de noches encantadas. El callado silencio alrededor, tan sólo interrumpido por el crujir del hielo y el ruido de los patinadores, tiene algo tan majestuoso en sí que lo buscamos en vano en las noches de verano. Y es la fiesta de Navidad la noche más dichosa del año. Con desbordante alegría la esperaba desde mucho antes, hasta que en los últimos días ya no podía esperar, contaba los minutos y los días me parecían los más largos del año. Fue curioso que, una vez que sentía una particular impaciencia, me escribí de pronto una tarjeta navideña,

[31] Cfr. KGW I, 1, pp. 103 y 124.

[32] La taberna de Auerbach es famosa por los versos del *Fausto* de Goethe, 2073-2336.

para así trasladarme con la imaginación al momento en el que se abría la puerta y aparecía el árbol de Navidad iluminado y resplandeciente. En un pequeño ensayo para la ocasión escribí: «¡Qué magnífico se nos muestra el árbol de Navidad con su copa adornada por un ángel, aludiendo al árbol genealógico de Cristo, cuya corona era el Señor mismo! ¡Cómo resplandecen las numerosas luces que simbolizan la claridad nacida entre los hombres en virtud del nacimiento de Cristo! ¡Cómo nos sonríen tentadoras las manzanas sonrosadas que nos recuerdan la expulsión del paraíso! ¡Y mira, al pie del árbol, el niño Jesús en el portal, rodeado por José y María y por los pastores que le adoran! ¡Qué mirada de esperanza dirigen al Niño! ¡Ojalá también nosotros nos consagráramos así al Señor!» — — —. Aunque no tan espléndida, también la fiesta de cumpleaños es un día parecido. Pero ¿por qué razón no estamos tan llenos de alegría como en la Navidad? En primer lugar, porque falta por completo la elevada significación que sobrepone esta festividad a cualquier otra, convirtiéndola en la primera de las fiestas. Además, la Navidad no tiene que ver sólo con nosotros, sino con toda la humanidad: ricos y pobres, pequeños y grandes, ilustres y humildes. Y es precisamente esa alegría universal lo que aumenta la nuestra. De ella se puede hablar con todos, pues todos se unen en una común espera. Téngase en cuenta, además, su fecha, que hace de la Navidad, por así decir, la culminación del año; piénsese en la hora nocturna, cuando el alma está, en general, mucho más impresionada, y luego en la extraordinaria solemnidad con la que se celebra. La fiesta del cumpleaños es más una fiesta familiar, mientras que la Navidad es la fiesta de la Cristiandad entera. Eso no quita que también me guste mucho el día de mi cumpleaños. Como coincide con el día del cumpleaños de nuestro amado Rey, me despierto con música militar. Concluida la ceremonia de los regalos, vamos a la iglesia. Si el sermón no está escrito del todo para mí, tomo de él para mi provecho lo que mejor me parece y me lo aplico. Después nos reunimos todos para la gran ceremonia escolar. Después de la acostumbrada y aburrida conferencia de algún profesor, algunos alumnos leen sus composiciones y reciben libros como premio. Para acabar, se canta un emotivo himno patriótico y el director *concilium dimissit*. Después llegan para mí las horas felices, llegan mis amigos y juntos pasamos una tarde divertida. — Antes de ocuparme del tercer período de mi poesía, quiero añadir aquí mis pensamientos sobre música (en sentencias).

Sobre música.

Dios nos ha dado la música, *en primer lugar*, para elevarnos a lo alto. La música reúne en sí misma todas las cualidades, puede conmover, bromear, alegrarnos y amansar el ánimo más tosco con la dulzura de sus notas melancólicas. Pero su objetivo principal es dirigir nuestros pensamientos hacia lo alto, elevarnos, conmovernos profundamente. Éste es, sobre todo, el fin de la música religiosa. Pero es lamentable que esta clase de música esté cada vez más alejada de su finalidad. En ella se incluyen también las corales. Pero varias corales hoy existentes, con sus lánguidas melodías, se alejan excepcionalmente del ímpetu y la fuerza de las antiguas. La música también alegra el ánimo y aleja los pensamientos tristes. ¿Quién no se siente invadido por una clara y tranquila serenidad cuando escucha las sencillas melodías de Haydn? La música, con sus notas, es a menudo más elocuente que las palabras de la poesía, y llega a las fibras más íntimas del corazón. Pero todo lo que el

Señor nos da ha de servirnos de bendición si lo empleamos correcta y sabiamente. Así, el canto eleva nuestro espíritu y lo guía hacia el bien y la verdad. Pero si la música se usa sólo para el regocijo y la exhibición ante los demás, entonces será pecaminosa y perjudicial. Y es justamente esto lo más frecuente: casi toda la música moderna va tras estas huellas. Un fenómeno también muy triste es que muchos compositores modernos se esfuerzan en escribir de forma oscura. Pero, precisamente estas frases contrahechas, que quizás encanten al especialista, dejan frío a un oído sano. En especial, la llamada «música del futuro» de un Liszt, de un Berlioz, trata de ofrecer los trazos más extravagantes. — La música proporciona, asimismo, un agradable pasatiempo, y preserva del aburrimiento a todo aquel que se interese por ella. A quienes la desprecian hay que considerarlos tontos, semejantes a animales. Que este regalo maravilloso de Dios me acompañe a lo largo de mi vida y podré considerarme afortunado por amarla tanto. ¡Gracias a Dios, que nos ofrece tan bello disfrute!...

En el tercer período de mis poesías intenté conjugar el primero y el segundo, es decir, de armonizar la gracia y la fuerza. En qué medida logré conseguirlo, es algo que todavía no sé decir. Este período comenzó el 2 de febrero de 1858; ese día es, por cierto, el cumpleaños de mi querida madre. Normalmente le ofrezco en esa fecha una pequeña colección de poemas. Desde aquel momento me propuse ejercitarme un poco más en el arte poético, escribiendo, si me era posible, un poema cada noche. Durante dos semanas así lo hice, y me daba una gran alegría ver terminada una nueva producción de mi espíritu. Una vez traté también de escribir del modo más sencillo posible, aunque pronto desistí. Pues un poema, para ser perfecto, ha de ser lo más sencillo posible, aunque debe contener también verdadera poesía en cada una de sus palabras. Un poema privado de conceptos y plagado de frases y de imágenes se parece a una manzana roja que, por dentro, tiene un gusano. El poema tiene que estar absolutamente libre de retórica, pues el uso frecuente de frases hechas es señal de un cerebro incapaz de crear algo por sí mismo. Al escribir una obra hay que atender, sobre todo, a los pensamientos; y es que se perdona antes un descuido estilístico que una idea confusa. Ejemplo de ello son los poemas de Goethe, con la espléndida claridad y profundidad de su pensamiento. — La juventud, a la que aún le faltan sus *propios* pensamientos, trata de disimular su falta de ideas tras un estilo brillante. ¿No se asemeja en eso la poesía a la música *moderna*? Incluso tendremos pronto otra poesía del futuro. Se utilizarán las imágenes más alambicadas; los pensamientos confusos se expondrán con demostraciones oscuras pero altisonantes; en fin, se escribirán obras en el estilo del *Fausto* (segunda parte), aunque sin la altura de su pensamiento. *Dixi!!*

Ahora quiero dar seguidamente un índice de mis poesías:

1855-1856

1. Canción de cumpleaños. «Yo te ofrezco»
2. Tempestad marina. «Una oprimente»
3. Elegía. «Callado en el crepúsculo»
4. La agresión. «De noche a las diez»
5. Salvación. «Se inclinó en silencio»

6. La juventud de Ciro. «Astiages, el cual»
7. Naufragio. «Una navecilla pasa»
8. Tormenta. «Un torrente de lluvia»
9. Fugacidad de la dicha.
10. Las guerras mesénicas. «Negras nubes»
11. Andrómeda. «Quien no tiene todavía de eso»
12. Cekrops. «Sobre el amplio»
13. Serenata.
14. «El viaje de los Argonautas»

1857.

15. Canción de cumpleaños. «Permítenos Señor»
16. Alfonso, en 5 cantos. «En el castillo»
17. Dríope. «Oh, mira ese mar azul»
18. Coral. «Jesús, tus amargos dolores»

Suplemento a I y II

19. Leónidas y Teláceo. «Quiero anunciar»
20. Ringgraf. «Ringgraf, señor de»
21. De noche. «Sobre el mar hay»
22. Los dioses del Olimpo. «Mirad, dioses»
23. Sebastopol. «Al lado sur de la»

1858.

24. Poema de cumpleaños. «Con gran alegría»
25. El invierno, en V cantos. «Ya llega»
26. Una tormenta. «Reina la calma»
27. Hacia Pforta. «De Naumburg el valle»
28. ¿Hacia dónde? «Vosotros, pájaros del cielo»
29. Tempestad marina. «Se aproxima una borrasca»
30. La alondra. «Cuando las cumbres»
31. A la niebla. «Imagen admirable»
32. Ahí quiero estar. «Ahí de donde»
33. Vacaciones de Pascua. «Tendido sobre la suavidad»
34. El lamento del ruiseñor. «En la oscuridad»
35. En la mañana. «Una estrella de púrpura y oro»
36. La caza. «Explosión en la fortaleza»
37. *Fata morgana*. «Cuando estoy solo»
38. *Schönburg*. «Sobre riscos está»
39. Sobre el hielo. «Elfos a la luz de la luna»
40. La despedida de Héctor. «Oh Héctor, escucha»
41. Dos alondras. «Escuché dos alondras»
42. La abuela. «Mira mi paso taciturno»
43. Medea. «Ya Jasón había el mar»

44. Conradino. «Ante las puertas de Nápoles»
45. Barbarrossa. «El viejo Barbarrossa descansa»
46. En verano. «Cuando llega el verano»

Éstas no son las únicas. He transcrito sólo una selección, incluyendo también otras de las más antiguas de las que me acuerdo, pero que ya no poseo. He escrito también dos breves dramas en colaboración con Wilhelm. Uno se titula *Los dioses del Olimpo*[33]. Lo hemos puesto en escena una vez y, aunque no salió del todo bien, nos divertimos muchísimo. Las corazas, los escudos y los yelmos plateados y dorados, los espléndidos vestidos de las diosas, conseguidos en muy diversos lugares, tuvieron una gran importancia. La otra obra se titula *Orkadal*[34], una tragedia, o mejor una historia caballeresca y de fantasmas, que incluía banquetes, batallas, asesinatos, espectros y prodigios. Habíamos iniciado ya los preparativos para la representación; yo había compuesto una furiosa obertura a cuatro manos, pero todo este proyecto poco a poco se diluyó. La misma suerte corrió la obra siguiente: *La conquista de Troya*, escrita hasta el segundo acto y en el que se relataban conflictos de dioses. Durante el último semestre de la cuarta clase, en el que no pude asistir a la escuela debido a mis dolores de cabeza, concebí estos proyectos, incluso el de escribir una novela, *Muerte y perdición*. Todas las mañanas iba hasta Spechzart, donde imaginaba tantos proyectos que rara vez llevaba a cabo alguno. También mi amigo Wilhelm Pinder había caído gravemente enfermo poco tiempo antes, por lo que se encontraba en el balneario de Heringsdorf[35]. Así que en esa época me encontraba bastante solo, pues, debido a la escuela, Gustav tampoco tenía mucho tiempo para venir a verme. Entonces volví a la escuela, con Wilhelm, que también había regresado, y, tras unos fáciles *exámenes*, ingresamos en la tercera clase. Así que ahora me encuentro al final del segundo período de mi vida, por lo que me permito echar todavía la vista atrás, a los trece años transcurridos. Con el nuevo cuaderno comenzará también mi vida como alumno de tercero. — —

Retrospectiva.

He vivido ya muchas cosas alegres y tristes, agradables y desagradables, y sé que en todas ellas Dios me ha guiado seguro como un padre a su tierno hijito. Aunque me haya enviado mucho sufrimiento, reconozco con veneración su poder y majestad sobre todas las cosas. He tomado la firme decisión de dedicarme para siempre a su servicio. Que el buen Dios me dé la fuerza necesaria a mi propósito y me proteja en el camino de mi vida. Con inocente confianza me entrego a su misericordia: que Él vele por nosotros y nos libre de toda desgracia; pero ¡hágase su Santa Voluntad! Todo lo que Él me asigne lo aceptaré con resolución, alegría o desgracia, riqueza o pobreza, y miraré incluso con valor a los ojos de la muerte, que un día nos reunirá a todos en

[33] Cfr. KGW I, 1, p. 110. Los actores eran, además del propio Nietzsche y Pinder, las hermanas de ambos y Krug, que en el último momento fue sustituido por el consejero Pinder. Para la descripción de la representación cfr. Förster-Nietzsche, E., *Das Leben Friedrich Nietzsches*, Leipzig, 1894, vol. I, pp. 46-48.

[34] Cfr. KGW I, 1, pp. 165-169.

[35] Pequeña población a orillas del Báltico, cercana a Oldenburg.

la alegría y dicha eternas. ¡Señor, haz que tu rostro nos ilumine por toda la eternidad! ¡¡Amén!!

Con esto he terminado mi primer cuaderno, y con alegría vuelvo a él mi mirada. Lo he escrito con gran alegría y sin cansancio alguno. Es muy bello volver a evocar más tarde a nuestro espíritu los primeros años de nuestra vida, y reconocer así el desarrollo de nuestra alma. He escrito aquí fielmente la verdad, sin invenciones ni adornos poéticos. Se me perdonará si, a veces, he añadido algo o añada aún algo más, dado lo extenso de la empresa. ¡Ojalá pueda todavía escribir muchos más de estos cuadernos!

Un espejo es la vida:
reconocernos en él
es lo primero
a lo que aspiramos.

Escrito entre el 18 de agosto y el 1 de septiembre de 1858.

5[1]

Mi vida.

Mi primera juventud discurrió apacible y serena, y me arrulló suavemente igual que un dulce sueño. La paz y tranquilidad que se respiran en una casa parroquial imprimieron sus huellas profundas e indelebles en mi ánimo, del modo en que, por lo general, se cree que las primeras impresiones que el alma recibe son imperecederas. Pero entonces, repentinamente, el cielo se ensombreció. Mi querido padre enfermó gravemente y de forma crónica. Así, la angustia y la tensión ocuparon el lugar de la serena y áurea paz de la tranquila dicha familiar. Finalmente, tras mucho tiempo, lo terrible aconteció: ¡Mi padre murió! Todavía ahora ese pensamiento me afecta honda, profunda y dolorosamente. En aquel momento no reconocí aún, como ahora, la terrible importancia de ese acontecimiento. Si a un árbol se le priva de su copa, parece yermo y triste. Las ramas cuelgan lánguidas hacia el suelo, los pajarillos abandonan las secas ramas y toda vida activa desaparece. ¿No ocurrió lo mismo con nuestra familia? Toda la felicidad había acabado. El dolor y el duelo aparecieron en su lugar. Tras medio año abandonamos el apacible pueblo. Ahora no tenía ni padre ni patria. Naumburg nos brindó un nuevo lugar de residencia. Dios nos deparó también aquí mucho amor y prosperidad. Pero mis pensamientos se dirigen siempre a la querida casa paterna, y me vuelvo a menudo presuroso sobre las alas de la melancolía hacia el lugar donde mi primera felicidad floreció serenamente en una ocasión.

En Naumburg comencé entonces una nueva etapa de mi vida. Aquí trabé amistad con mis queridos amigos P. y K., que hicieron de Naumburg un lugar siempre querido y estimado para mí. Se podía reconocer la bendición de la mano de Dios sobre todas las cosas, a pesar de que también en este lugar algunas desgracias alcanzaron a nuestra familia. Después de haber sido formado durante un tiempo en una escuela, fui aceptado en el instituto de Bachillerato de la catedral. Los profesores, con entusiasmo, se esforzaban continuamente en ampliar y promover nuestros conocimientos, y también la relación entre los alumnos y la activa participación entre ellos hicieron que este centro fuera muy valioso y estimado por mí. Aquí me encontraba realmente a gusto, y seguramente habría permanecido en él hasta llegar a la Universidad si el sabio consejo de Dios no hubiese decidido otra cosa. Pues de repente nos ofrecieron una plaza becada en Pforta. Ahora, el padre celestial me llevará también aquí de su mano y me guiará.

6 [74]

En Jena.

Desafortunadamente había comenzado mis vacaciones con dos adversidades que impidieron mi partida. Cuando en cierta medida estuve restablecido pensé seriamente en el modo en que mejor podía aprovechar mis vacaciones. Quería viajar a toda costa, pero la duda era a dónde, pues deseaba visitar en algún lugar a familiares a los que todavía no conocía. Al fin se me ocurrió que apenas había visto una vez, hacía muchos años, a mi tío el señor burgomaestre[1], y que todavía no le había conocido de cerca. El plan fue rápidamente concebido, y ya, al día siguiente, estaba sentado en el tren. A mi llegada a Apolda me dirigí enseguida a Jena en un ómnibus. El sol quemaba sobre los asientos forrados de cuero como si estuviéramos sentados sobre una parrilla. Finalmente, el camino viró entre dos hileras de montañas. Una de ellas resplandecía con ricos campos de cereales, pero la otra ofrecía, yerma y solitaria, una triste imagen de desolación. Al fin vimos a lo lejos las torres de la ciudad y dos cumbres que sobresalían sobre ellas. Paró el coche ante la casa del tío y la tía me dio la bienvenida muy afectivamente, pues el tío, en ese momento, despachaba algunos asuntos. Todavía esa misma tarde me familiaricé con los alrededores de la ciudad, los paseos y edificios. Al día siguiente, visitamos juntos el pueblecito de Lichtenhain, famoso por su buena cerveza. Como este lugar es muy visitado por los estudiantes de Jena, todos los habitantes están preparados para recibir huéspedes. Lo mismo sucede con Lichtenhain, un pueblecito muy famoso principalmente por la Fuchsthurms. Sobre estas ruinas de un antiguo castillo hay varias leyendas populares. La más famosa es la siguiente:

Uno de los más hermosos parajes de Jena es el Kunitzburg, que no dejamos de visitar. Primero caminamos durante un largo tiempo por la orilla del Saale y llegamos finalmente al pueblo de Kunitz. Allí nos indicaron el camino y nos señalaron el más corto, pero también el más duro con diferencia. Llegar nos costó un inmenso esfuerzo, especialmente porque, de repente, perdimos el sendero y tuvimos que trepar sin camino ni senda. Cuando llegamos arriba pudimos disfrutar del bello espectáculo de la puesta de sol.

[1] Emil Schenk (1821-1902), esposo de Matilde Nietzsche, hija del hermanastro mayor del padre de Nietzsche.

La misma Jena tiene varios atractivos. Quiero mencionar aquí sólo unos exquisitos baños que usé con frecuencia. Unas tablillas con sus inscripciones respectivas cuelgan en todas las casas en las que han vivido hombres ilustres (y fueron muchos). Me complació especialmente ir buscando a los grandes personajes de nuestra nación, como Lutero, Goethe, Schiller, Klopstock, Winkelmann y muchos otros.

6 [77]

Pforta.
v. Nietzsche. — 1859.

El 6 de agosto.

Contra la nostalgia del hogar (según el Prof. Buddensieg).

1) Si queremos aprender algo provechoso, no podemos permanecer por siempre en casa.
2) Nuestros queridos padres no lo quieren así; de manera que nos sometemos a la voluntad paterna.
3) Nuestros seres queridos están en manos de Dios; siempre estamos acompañados por sus pensamientos.
4) Si trabajamos de forma diligente, se desvanecerán los pensamientos tristes.
5) Si nada de esto te ayuda, reza a Dios, nuestro Señor.

— Cuando el Prof. Steinhardt evocó esta tarde a nuestros bachilleres, mencionó asimismo el inminente peligro de guerra, que pronto podría haberlos apartado a todos ellos de nuestro círculo, antes del tiempo establecido, así como de su futuro profesional. Pero sólo tuvieron que presentarse en Naumburg y perder por ello seis días de sus vacaciones. —

— Mientras estaba en Jena, tuve noticia, por primera vez, del despacho telegráfico sobre un acuerdo de paz. Pero, por supuesto que no ha habido una verdadera alegría por esa paz; se teme que el león se haya retirado tan sólo para recobrar fuerzas con vistas a una nueva acometida.—

— Hoy hemos vuelto a bañarnos al aire libre. El agua estaba inusualmente baja; se podía andar a lo largo y a lo ancho del Saale. También la temperatura era más cálida de lo habitual. —

— Aún no he realizado la prueba de natación; sigo teniendo miedo al ridículo. —

— Mi tío Edmund ha sido destinado a Corensen, un pueblo en el bajo Harz, junto a Vipra y Mannsfeld. Me alegra mucho tener la posibilidad de visitarle de vez en cuando. Pero lo malo es que mi madre también ha de ir allí dentro de seis semanas, a ponerle en orden la casa, y no estará de vuelta hasta antes de las navidades. Ya no podré elegir Almrich como visita dominical. — Por otra parte, Madame Laubscher vendrá más a menudo a Almrich. Es una suiza nativa, que imparte clases particulares en Naumburg y

posee una pensión para señoras jubiladas. Su marido es un francés de exquisito carácter, pero tan encerrado en sí mismo que, en las reuniones de sociedad, casi se le podría tomar por un tipo desconsiderado, si no fuera porque de vez en cuando da muestras de lo contrario con certeras, incluso ingeniosas preguntas. —

El 7 de agosto.

— Hoy es el primer domingo que vuelvo a pasar en Pforta. Pero es curioso; echo en falta el verdadero sentimiento dominical. —

— Hoy voy a Almrich, donde estarán mamá y Lisbeth. En realidad, ésta es una estancia reservada a los bachilleres de primer curso, pero, cuando los padres van allí, no se les puede negar [el acceso] a los hijos. Los otros suelen ir a Kösen: habitualmente a Haemerling, a la pastelería. Aunque también hay muchos que encuentran en el bosque su asueto dominical. —

— Mi mentor, Krämer, suele venir conmigo a Almrich y visita a mamá. Es de un carácter muy simpático, de los que más me agradan entre todos los bachilleres. Inscribí mi nombre en su álbum, antes de su marcha en las vacaciones estivales, y me despedí de él para siempre, pero resulta que ahora vuelve a estar aquí. —

— Mi cumpleaños es dentro de pocos meses; todavía no he decidido lo que quiero. O la obra de Gaudy[1], o la de Kleist[2], o el *Tristram Shandy* de Sterne[3]. — Krämer[4] no pudo venir a Almrich; por eso fui solo. Allí me encontré a la querida mamá con Lisbeth, el tío Oscar, el señor v. Busch, y luego se sumaron más bachilleres de primer curso de Naumburg. Cuando aludí al falso rumor acerca de que el número de bachilleres de Naumburg es incierto, uno replicó: «los pfortenses no tienen tampoco otra cosa de la que hablar»; y no pararon de burlarse de Pforta en términos similares. Yo me mantuve callado en todo momento; también el silencio es una respuesta, y así han de ver que en Pforta aprendí a callar. —

— No sé qué será de mí en el par de días de vacaciones por San Miguel. Mamá no está en casa, probablemente dormiré y comeré en casa de la tía. —

— Hoy el calor no fue tan intenso como de costumbre. —

El 8 de agosto.

— Hoy hay más de una clase de repaso; por eso es un mal día. Primero, una clase de repaso de Historia, desde la guerra del Peloponeso hasta Alejandro. Segundo, una clase de repaso de Gramática Griega, y, tercero, una clase de repaso de Geografía de todas las partes del globo, exceptuando Europa y Australia. ¡Buena Suerte!

— La clase de repaso de Historia ha ido muy bien o, mejor dicho, ni siquiera ha llegado a darse como tal, pues hemos tenido un dictado sobre la campaña de Alejandro — ¡Si pasara lo mismo también con las demás! —

---

[1] Franz Baron de Gaudy (1800-1840), escritor romántico alemán, había estudiado en Pforta. Cfr. la carta de Nietzsche a Pinder de finales de marzo-principios de abril de 1859.

[2] Nietzsche se refiere a los *Gesammelte Schriften,* en 3 volúmenes, Berlín, 1859, edición cuidada por Tieck. Cfr. la carta de Nietzsche a Rosalía de 26 de noviembre de 1859.

[3] Laurence Sterne, *Tristram Shandy's Leben und Meinungen*, Berlín, 1856.

[4] Oskar Krämer (1839-1866), alumno de Pforta en cursos superiores al de Nietzsche. Cfr. la carta de Nietzsche a su madre de 15 de agosto de 1859.

— A las dos. Nos ha pasado lo mismo. ¡Qué alegría! Hay una regla digna de encomio en Pforta, de modo que cuando el calor asciende por encima de los 24 grados, se suspenden las lecciones de la tarde y el *coetus*[5] al completo va a bañarse, lo que en la jerga de los alumnos se llama «chapuzón general». Ése es hoy el caso. Hace un calor aplastante; ni en el jardín de la escuela se puede sobrellevar. Tenemos, desde las dos hasta las cuatro, clases de repaso, y a las cinco nos vamos a bañar. ¡Qué delicia, refrescarse hoy en las olas del río! —

— En un primer momento resulta más grato ingresar en Pforta en Pascua, pero a la larga resulta más satisfactorio hacerlo en San Miguel. Aunque no nos sonríe la naturaleza primaveral, aunque no se dispone ni por asomo de tantas libertades como en verano, en cambio, en invierno se puede trabajar más y de manera más prolongada, y cuando esa época en la que todo bulle y florece vuelve a Pforta, se nos ofrecen muchos más deleites. Basta pensar en los numerosos privilegios de los veteranos frente a los novicios en verano, con respecto a los bolos y en la clase, para preferir ser aceptado ya en San Miguel.

— He decidido comprarme yo mismo la *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* y pedir, para mi cumpleaños, el *Don Quijote*[6]. Espero tener el dinero suficiente, los 20 gr de plata, dentro de seis semanas —

El 9 de agosto.

Ahora quiero procurar dar una imagen de la vida cotidiana en Pforta, porque, si no, tengo poco o nada que contar. — Así pues: a las cuatro de la madrugada se abre el dormitorio y a partir de ese momento todo el mundo puede levantarse libremente. Pero a las cinco todos deben estar en planta, se toca la típica campana de la escuela, los inspectores de dormitorio gritan amenazantes: «¡Levantaos, levantaos, salid de una vez!», y castigan a aquellos a quienes les cuesta salir de las sábanas. Entonces todos se visten tan rápida y ligeramente como les es posible y, acto seguido, se apuran en llegar a los aseos para pillar un sitio antes de que éstos estén demasiado llenos. Diez minutos después del poco tiempo para levantarse y vestirse, se regresa a las habitaciones, donde todo el mundo se viste ya de forma apropiada. Cinco minutos antes de la media hora se tañe por primera vez la campana para la oración y, tras la segunda, hay que estar en el oratorio. Aquí los inspectores, antes de que llegue el profesor, llaman al orden, prohíben hablar y urgen a los bachilleres de primero, que acostumbran a llegar más tarde, a que se sienten rápidamente. Luego aparece el profesor con el fámulo[7] que le acompaña y los inspectores notifican si los bancos están al completo. Suena entonces el órgano y, tras un corto preludio, se entona una canción matutina. Acto seguido el profesor lee un pasaje del Nuevo Testamento, de vez en cuando entona algún canto espiritual, reza el Padrenuestro y concluye la reunión con unos versos finales. Seguidamente, todos se van a sus habitaciones, donde les esperan una jarra de leche caliente y unos panecillos. A las seis en punto tañe la campana para clase. Cada uno coge sus libros y vamos allí y permanecemos hasta las siete. Luego le sigue una hora de estudio o de repaso, como también se la llama. Después hay lecciones hasta las

[5] En latín, grupo de alumnos.
[6] Cfr. la carta de Nietzsche a su madre del 15 de agosto de 1859.
[7] Sirviente, en latín.

diez, tras éstas de nuevo una hora de repaso y, finalmente, clase hasta las doce. Al término de cada lección u hora de estudio repica la campana. A las doce en punto, todo el mundo lleva a toda prisa los libros a la habitación y, acto seguido, se dirige rápidamente con su servilleta al claustro.

El 10 de agosto.

— Debo referir algunas cosas sobre el día de ayer y por eso no puedo continuar con mi descripción. —

Volvió a hacer un calor espantoso y, sin embargo, no hubo «chapuzón general». Ni siquiera fuimos a darnos un simple baño. En las lecciones de la tarde hizo un bochorno poco habitual. Por fin, a las cinco y media, el cielo entero se cubrió de nubes. Pronto se escuchó el ronco bramido de un trueno, enseguida centelleó un deslumbrante relámpago y empezó a caer un chaparrón sobre la exhausta tierra. La tormenta se prolongó por bastante tiempo, aunque fue bajando de intensidad. Incluso tras la merienda, durante el tiempo libre en el jardín de la escuela, llovió tanto, que todos tuvimos que quedarnos en el recinto escolar. Pero, tras las vacaciones estivales nunca me había sentido tan desanimado como esa tarde. Añoro Naumburg, a mis amigos, con quienes podía conversar agradablemente en esas horas, y aquí ¡no tengo a nadie! ¡El recinto escolar entero me parecía aburrido y triste, y la lóbrega atmósfera que se extendía por todas partes hacía que ante mis ojos desfilasen las felices imágenes de las vacaciones! ¡Oh navidades, oh navidades, qué lejos estáis, qué lejos!

Esta mañana hace un frío mucho más intenso que en los días anteriores. El cielo parece lluvioso; de nuevo me siento bajo de ánimo; espero con ilusión el domingo, pero la semana transcurre de manera extremadamente lenta. Es verdad, un tiempo turbio despierta pensamientos turbios; un cielo oscuro oscurece el alma, y si llora el cielo, también mis ojos derraman lágrimas. Ah, en mi alma se despierta el amargo sentimiento del otoño. Todavía soy capaz de recordar un día del año pasado, cuando aún me encontraba en Naumburg. Paseaba solo por delante de la Marienthor; el viento soplaba entre los secos rastrojos, las hojas amarillentas caían al suelo, y todo esto me atravesó dolorosamente: ¡La floreciente primavera, el tórrido verano, se habían ido! ¡Se habían ido para siempre! ¡Pronto la blanca nieve sepultará la naturaleza feneciente!

¡Caen las hojas de los árboles,
presas del viento salvaje;
la vida con sus ensoñaciones
perece en ceniza y polvo![8]

El 11 de agosto.

— El sol aún no ha traspasado hoy la capa de niebla y nubes; hoy es día de estudio o, conforme a la vieja costumbre de poder dormir una hora más, «día de sueño». Por la mañana, de siete a doce, hay clases de repaso; de dos a cinco, otra vez, y de cinco a siete, tiempo libre en el jardín escolar. Estos días se

[8] Paráfrasis de los primeros versos de *Herbstlied*, de Siegfried August Mahlmann (1771-1826).

prestan de modo excelente para trabajos personales más extensos. A tal fin, siempre se suprimen las horas de lecturas. —

— Resulta curiosa la forma en que se activa la fantasía en los sueños; yo, que por las noches siempre llevo las ligas de goma en los pies, soñé que dos serpientes reptaban por mis piernas, inmediatamente agarré una de ellas por la cabeza, me desperté y me di cuenta de que tenía una liga de calcetín en la mano. —

— Ayer compuse un breve poema, pues, pensando en el hogar, traté de figurarme cómo serían las cosas para alguien que no tuviera patria. — Sigue aquí: ¡Sin patria! —

Me lleva un huidizo jaco
sin titubeos ni sobresaltos
por horizontes lejanos.
Y quien me ve, me conoce,
y quien me conoce, me llama:
el hombre sin patria
¡Heididulda!
¡No me abandones nunca!
¡Tú, mi suerte, mi astro reluciente!

Nadie se atreva
a preguntarme,
dónde mi patria se halla:
Que jamás estuve atado
ni a espacio alguno ni al huidizo intervalo,
¡Como el águila me hallo liberado!
¡Heididulda!
¡No me abandones nunca!
¡Tú, mi suerte, florido mayo!

Tener que morir un día,
tener que besar la áspera muerte,
apenas lo puedo creer:
¿He de rodar a la tumba
y no beber ya nunca
de la vida su fragante espuma?
¡Heididulda!
¡No me abandones nunca!
¡Tú, mi suerte, mi colorido sueño!

El 12 de agosto.

— Por fin he pasado la prueba de natación; puesto que el domingo por la tarde hay una excursión a nado, tengo muchas ganas de participar en ella. En el trayecto de vuelta tuve que hacer un esfuerzo enorme, pero la cosa fue bien. —

— Por lo demás, quisiera proseguir hoy con la descripción de la vida en Pforta. — En el claustro se forma por mesas, de manera que cada doce de nosotros se coloca en filas y en grupos de dos en dos, mientras los inspectores

ordenan silencio. Tan pronto como el profesor se encuentra en el refectorio, marcha primero la mesa decimoquinta y luego todas las demás. Todos los que faltan son anotados. Entonces uno de los inspectores recita la siguiente oración: Señor Dios, Padre celestial, bendícenos y a estos tus dones, que hoy vamos a recibir gracias a tu bendita bondad hacia nosotros, por Jesucristo, nuestro señor. Amén.
En este punto irrumpe todo el *coetus* con el viejo canto latino:

¡Gloria tibi trinitas,
Aequalis una deitas
Et ante omne saeculum
Et nunc et in perpetuum!

Acto seguido, todos se sientan y comienza el almuerzo. El menú semanal es el siguiente:
Lunes. Sopa, carne de ternera y verdura, fruta.
Martes. Sopa, carne de ternera y verdura, mantequilla.
Miércoles. Sopa, carne de ternera y verdura, fruta.
Jueves. Sopa, carne de ternera y verdura, asado de hígados y ensalada.
Viernes. Sopa, asado de cerdo, verdura y mantequilla o albóndigas de patata, asado de cerdo y fruta o lentejas, salchichas asadas y mantequilla.
Domingo por la tarde. Sopa, carne de ternera, verdura, fruta.
Cada uno de nosotros recibe en cada comida una doceava parte de un pan. La comida concluye con la siguiente plegaria:
Dad gracias al Señor, porque es bondadoso y su misericordia perdura eternamente; a todas las criaturas da de comer, dispensa al ganado su forraje y también atiende a las crías de cuervos, que graznan por su alimento. No se deleita en la fuerza del caballo ni halla contento en las piernas del varón. Se complace el Señor en aquellos que le temen y aguardan su misericordia. Te damos gracias Señor, Dios, Padre Celestial, por Jesucristo Nuestro Señor, por todas tus bendiciones, tú que vives y reinas por todos los siglos. Amén[9]. — Luego sigue un himno.

El 13 de agosto.

— Ya llegó el segundo sábado; otra vez he pasado aquí más de una semana entera — pero ese tiempo me parece una eternidad. La semana del Prof. Steinhardt acabó; ha transcurrido uno de los momentos más gratos, sobre todo para los de primero.—
— Nuestros bachilleres trabajan mucho, ya que la semana que viene comienzan las pruebas escritas. Para esa empresa tan importante les deseo mucha suerte. —
— En esta semana he superado la prueba de natación y ya me he convertido en uno de los nadadores alevines. Dios me ampare para que nada me suceda hoy en la excursión a nado. —
— Hoy a mediodía se desató una impetuosa tormenta con un violento aguacero, por lo que se fue al traste la excursión de natación. —

[9] Se trata de una versión de algunos versos del Salmo 147, recogidos también en el catecismo menor de Lutero.

En la antepenúltima hora, en la que teníamos lección con el señor doctor Becker[10], llegando al final de la misma se escuchó un ruido y un pataleo fortísimo. Por ese motivo el señor doctor se enfadó y exigió a los culpables que se presentasen antes de las diez. Como nadie lo hizo, requirió ante su presencia a unos cuantos de la clase y les preguntó por lo ocurrido. Pero no ha llegado a enterarse de casi nada. Hemos convocado esta tarde, a las seis, una asamblea de todos los veteranos. Allí quiero exponer que en esta ocasión sólo hay tres posibles alternativas, a saber, 1) que toda la clase acepte un castigo, si se sigue ocultando todo sobre los autores del alboroto. Pero como esto último a) no es el caso y, segundo, por culpa de esta travesura se crea una mala fama para toda la clase, la cosa no va así; 2) que los culpables sean delatados por los demás, aunque esto sería a) muy desagradable y deshonroso para todos los alumnos, b) susceptible de grandes malentendidos y conflictos. Así que solamente queda como posibilidad el tercer caso, es decir, que los agitadores se presenten por sí mismos, con lo que a) la honra general de la clase se salva, b) el castigo del maestro será más suave y el perdón más fácil, ya que la cosa quedará como algo pueril y sin importancia, y solamente se culpará a unos cuantos; mientras que si, en cambio, toda la clase aceptase el castigo, ¡esto se tomaría como una señal de un violento espíritu de oposición dentro de la clase! —

El 14 de agosto.

— La negociación se llevó a cabo en la bolera. Se ha reunido un número considerable [de alumnos] y el resultado ha sido que nueve de ellos se presenten por propia voluntad o bien serán inculpados por los testigos. Tras la cena se prosiguió con el sínodo, de modo que al final se han presentado 15 ante el doctor Becker. Me temo que todo esto ha ocurrido demasiado tarde, puesto que el rector y el profesor Buchbinder ya han preguntado por el asunto. Que todos los que han tomado parte en ello tengan que presentarse ante el sínodo es normal.

— Hoy es ya el segundo domingo que paso en Pforta. Esta tarde iré con los Braunen[11] a Almrich. —

— Un domingo de verano transcurre de la siguiente manera: se levanta uno a las seis de la mañana y a las siete menos cuarto hay rezo. Después, tiempo libre en el jardín de la escuela hasta las ocho. Luego hay clase de repaso, que termina con el toque de campana para la misa. Entonces forma uno en el claustro y se dirige a la capilla, donde el hebdomadario[12] realiza una inspección. Después, hasta las doce, hay de nuevo tiempo libre en el jardín de la escuela, y también tras la comida, que se compone de sopa, fricasé, asado y ensalada, hasta la hora del rezo, que comienza a la una y media. Hasta las tres hay que volver a trabajar, hasta las cuatro se puede salir al jardín, pero inmediatamente después de la merienda comienza el anhelado paseo, hasta

[10] Gustav Becker, profesor de francés, alemán y latín en Pforta.

[11] Alexis Braumen (1841-1929) y Richard Braumen (1839-1898), compañeros de Nietzsche en Pforta. Este último fue luego allí profesor.

[12] Recibe ese nombre de «hebdomadario» (o «semanero») la persona destinada cada semana a oficiar en el coro o en el altar. En Pforta se asignaba el término al profesor que debía ejercer semanalmente funciones de vigilancia. Cfr. la carta de Nietzsche a su madre del 24 de noviembre de 1860.

las seis. El tiempo hasta las siete se rellena con una hora de trabajo. Luego termina el día, como es costumbre, con cena, tiempo libre en el jardín y rezo. —

— Últimamente he leído diversas obras; me han entusiasmado dos de Ludwig Rellstab[13], por su enorme tensión y su magnífica descripción. La segunda, «En el Orinoco», que describe los peligros de las selvas vírgenes de América, era realmente intrigante. También las obras de Gaudy me atraen mucho, sobre todo esa genuina atmósfera meridional que se respira en la expedición romana. Esos retratos tan coloridos y esas observaciones tan ingeniosas, que se enredan como la hiedra alrededor de las columnas y las decrépitas estancias de la melancolía. De su poesía me atraen sobre todo los Cantos al Emperador[14], a los que considero, pese a que perpetúan un tema odioso y lo elevan hasta las estrellas, uno de los mejores cantos de alabanza a un héroe muerto. En particular, resulta admirable el brío y el ardor en las canciones de los sauces llorones. —

El 15 de agosto.

— Me encontré con mamá, el tío y Lisbeth en Almrich. Fue algo realmente bonito. Por desgracia, mamá se marchará dentro de cuatro semanas. Por eso mandé ya por correo mis deseos de cumpleaños a Naumburg. Son, más o menos, los siguientes: *Don Quijote*, un libro de poesía, la biografía de Platen[15], pasteles, nueces, uvas. Naturalmente, a la benevolencia y a la generosidad no se le ponen límites. —

— Con respecto al asunto de clase, el doctor Becker dio esta mañana una charla y exigió que los responsables se presentaran ante él. Parecía muy afligido. Ahora es de dominio público quién incitó al resto de la clase: se ha presentado de manera voluntaria. Todo el asunto se llevará el sábado por la tarde ante la asamblea, y puede acarrear consecuencias muy graves. —

Si se observa de cerca la vida escolar, se aprecia el ir y venir de una actividad incesante que, a pesar de que todos los acontecimientos se repitan una y otra vez, siempre posee gran interés. Sobre todo revisten importancia los muy diversos episodios que en ella se dan. Se suele decir habitualmente: los años escolares son años difíciles, pues son años que comportan hondas consecuencias para toda la vida; también son años que le cuestan bastante al joven, porque el espíritu fresco debe ser encerrado dentro de límites angostos; pero también es verdad que para aquellos para quienes estos años resultan tan costosos, suelen ser años vacíos. Por eso, todo depende en gran medida de un buen aprovechamiento de los mismos; la regla principal es educarse por igual en todas las ciencias, artes y facultades, de manera que el cuerpo y el espíritu vayan de la mano[16]. Hay que guardarse mucho de la unilateralidad en los estudios. Por muy diversas razones, se debe leer a todos los escritores: no

[13] Ludwig Rellstab (1799-1860), escritor y poeta. A algunas de sus poesías les puso Schubert música.

[14] Napoleón I.

[15] August Conde de Platen (1796-1835), uno de los más leídos poetas alemanes del siglo XVIII. La biografía que menciona aquí Nietzsche se publicó en *Moderne Klassiker*, Kassel, 1852-1854, vol. 17.

[16] Anotación posterior de Nietzsche al margen: «Así pensaba yo entonces, mi querido Sr. Schulz».

sólo por la gramática y la sintaxis, o por el estilo, no, sino también por el contenido histórico y por su concepción espiritual. Sí, se debe estudiar al mismo tiempo la literatura de los poetas griegos y latinos junto con los clásicos alemanes y comparar sus respectivas concepciones. De esa manera, se debería promover el cultivo de la historia junto al de la geografía, las matemáticas junto con la física y la música; solamente entonces del árbol de la verdad, vivificado por un único espíritu, alumbrado por un único sol, se engendrarán espléndidos frutos. —

El 16 de agosto.

— Nuestros bachilleres comienzan hoy a realizar los exámenes; están muy crispados. Pienso con agrado, pero también con fastidio, en ese momento en el que, mediante un último esfuerzo y riesgo, se libra uno al fin de las ataduras escolares. —

— Ayer fuimos de nuevo a bañarnos; por primera vez llevaba puesto el gorro de baño, el distintivo de los nadadores. No acabo de creerme que vaya a poder resistir toda la excursión a nado. Así pues, ¡que haya suerte!

— Cuando por las noches llego al dormitorio, por norma general la luna resplandece sobre mi cama. Es un sentimiento sumamente peculiar y hace que me sienta raro. Es obvio que la luna guarda correlación con el espíritu humano; los nervios se excitan más con una noche de luna que con los más cálidos rayos de sol. ¿Quién no conoce aquel delicioso poema de Heine: *La flor de loto*? —

Hoy eran las cinco menos cuarto cuando nos levantamos. La aurora besaba las montañas lejanas y jugaba entre las hojas de los robles. Me encuentro inconmensurablemente bien cuando contemplo, por la mañana, el ardiente sol de color púrpura; pues es cuando el resplandeciente rey de los días cede su reinado al nuevo día; pero, cuando cae la tarde, mi alma se entristece. Cuando contemplo las nubes teñidas de rojo, cuando contemplo las rosas moviéndose delicadamente, cuando escucho a los ruiseñores que dejan resonar sus delicados suspiros entre las guirnaldas de lilas, entonces exclamo dolorosamente *¡sic transit gloria mundi!* —

— Siempre tengo en mente el universo infinito; ¡qué maravillosa y sublime es la tierra y qué inmensa, tanto que ningún hombre ha podido conocerla en todas sus parcelas, mas ¿qué me pasa cuando miro a las innumerables estrellas, cuando miro al sol, y quién me garantiza que esa inmensa bóveda celestial, con todos sus astros, no es tan sólo una pequeña parte del universo, y dónde termina éste? ¡Y nosotros, miserables seres humanos, nosotros queremos entender lo mismo que el Creador, a pesar de que apenas podemos barruntar su obra![17] —

— Probablemente reciba mi *Tristran Shandy* la próxima semana. Le he encargado a Lisbeth que me lo consiga lo más pronto posible: estoy extraordinariamente ansioso por conocerlo.

El 17 de agosto.

— ¡Se acabó, se acabó! Corazón ¿es que quieres estallar? — ¡Oh, Dios, cómo me has dado un corazón así, que hace que me llene de júbilo y regocijo al

[17] Anotación posterior de Nietzsche al margen: «He aquí mis pensamientos actuales».

mismo tiempo que la naturaleza! No lo puedo soportar; el sol no envía ya sus cálidos rayos; los campos están mustios y desolados, y los pájaros, hambrientos, se aprovisionan ya para el invierno. ¡Para el invierno! Así de próximas limitan la alegría y la tristeza, pero la transición es demoledora. ¡Se acabó, se acabó! — Los pájaros emigran en pos de un cielo azul a un lejano país y yo les sigo triste, con el corazón embargado de dolor. Mundo, ¿no estás cansado al fin?, ¿no puedes concebir algo imperecedero?; lo que germina, florece y reluce, luego debe perecer, debe desaparecer. Del encantador velo de mayo arrancas las rosas vertiendo su tono rojizo; toma también mi joven vida, que apenas acaba de brotar. ¡Ah!; ¡con qué fuertes ataduras me has amarrado a ti! ¡Oh, Naturaleza!; con amargo sufrimiento has envuelto mi corazón. ¡Rosa postrera! ¡Llorando te veo florecer y marchitarte, contigo vivo y perezco, contigo renaceré algún día! Pues el dulce sueño de esta vida no puede hundirse eternamente; ¡algún día volveré a beber el aliento de la primavera, la espuma de la primavera! —

— Por fin se lleva hoy a cabo la tan esperada excursión a nado. Estoy muy tenso por el resultado. —

Ahora toca, en Historia, la campaña de Alejandro Magno. Este héroe me atrae extraordinariamente; podrían utilizarse retazos de su vida para componer unas tragedias excelentes. Basta con que me refiera a la conspiración de Filotas[18]. Ese joven era uno de los pocos con la suficiente firmeza de carácter como para poder hablar de corazón a Alejandro, de forma abierta y veraz. Los soldados le temían porque era estricto y no aguantaba que estuviesen cobrando preponderancia esas voluptuosidades asiáticas, que el rey mismo había propiciado. Su orgullo no soportaba que los persas tuvieran el mismo rango que los macedonios, discutió con Alejandro, el hijo de Zeus, el señor de Asia, por el que diariamente se iluminaban los altares y al que rastreros aduladores rendían inmerecido tributo con incienso. Alejandro se enemistó con él; pero él, encolerizado por el asesinato de Clito, poseído por una furia violenta, dejó escapar unas palabras imprudentes y con ello dejó sentenciada su vida. Para acallar los pensamientos que le desasosegaban, Alejandro envió a un sicario a Ecbatan, para asesinar a Parmenión[19]. ¡Babilonia, Babilonia, tú provocas la venganza! ¡También él tendrá que morir! —

El 18 de agosto.

La excursión a nado tuvo lugar ayer mismo. Fue espectacular la manera en que desfilamos en formación, saliendo por el portón al son de una alegre música. Todos llevábamos puesto un gorro rojo de baño, lo que proporcionaba una visión muy bonita. Nosotros, los pequeños nadadores, nos sentimos muy sorprendidos al ver que la excursión a nado comenzaba un poco más lejos, Saale abajo, lo que nos volvió algo pusilánimes; pero una vez que vimos llegar a los nadadores mayores desde la distancia y escuchamos la música, olvidamos nuestros miedos y saltamos al río; se nadó en el mismo orden en que habíamos desfilado. En general, todo fue bastante bien; yo me

[18] Nietzsche escribió sobre este tema un esbozo de obra teatral. Cfr. BAW, I, pp. 156-181.

[19] Padre de Filotas y también abierto opositor a los planes de Alejandro Magno en las zonas más lejanas del imperio persa, como Aria y Drangiana (actuales fronteras de Irán y Afganistán).

ayudé cuanto pude; a pesar de que en ningún lugar hacía pie. También recurrí a menudo al nadar de espaldas. Cuando por fin llegamos, recibimos nuestras prendas, que habían sido transportadas en canoa tras nosotros, nos vestimos rápidamente y desfilamos en el mismo orden hacia Pforta. Fue realmente maravilloso. —

— Hoy hace un tiempo extremadamente lúgubre; también ha llovido mucho. Cuando nos levantamos, a las cinco menos cuarto, aún no se podía ver nada. Nuestros bachilleres tienen hoy examen de alemán, les deseo mucha suerte. —

Continuación de la rutina diaria en Pforta. Inmediatamente después de la cena se lleva el pan y las servilletas del jefe de mesa a su habitación, y se va rápidamente al jardín de la escuela. Antes de la una y media nadie puede hacer acto de presencia en la habitación, cosa que los inspectores semanales castigan de forma rigurosa. Primero se mira a ver si hay algún paquete o carta, que el cartero trae a diario, o bien se compra con dinero propio alguna pieza de fruta a la frutera. Después se juega a los bolos en el jardín de la escuela o se pasea. En verano se juega mucho a la pelota. A las dos menos cuarto toca la campana para ir a clase, y en cinco minutos uno debe estar dentro. Las lecciones duran hasta las cuatro menos diez. Inmediatamente después hay merienda, en la que se toma mantequilla y panecillos o dulce de ciruelas, manteca, fruta y cosas similares. A continuación, el principal imparte una hora de lectura, donde se preparan los exámenes (*docimástica*)[20] de griego, latín o matemáticas. A las cinco hay un pequeño descanso, luego siguen las clases de repaso hasta las siete. Después viene la cena, idéntica en todo al almuerzo. Lunes. Viernes. Sopa, pan con mantequilla y queso.

Martes. Sábado. Sopa, patatas, mantequilla.

Miércoles. Sopa, salchicha, puré de patatas o pepinillos en vinagre.

Jueves. Sopa, tortilla, salsa de ciruelas, pan con mantequilla.

Domingo. Sopa, puré de arroz, pan con mantequilla — arenques, ensalada, pan con mantequilla — huevos, ensalada, pan con mantequilla u otra cosa.

El 19 de agosto.

— Después podemos ir de nuevo al jardín de la escuela hasta las ocho y media. Luego se rezan las oraciones de la tarde y a las nueve se va uno a la cama. Todos los compañeros mayores, que debido a nuestra hora de lectura han perdido una hora, se quedan hasta las diez. Así es habitualmente la rutina diaria en Pforta. —

— Ayer vino a nuestra clase el señor rector Peter y nos echó una gran reprimenda por culpa del pataleo. Entre otras cosas, nos dijo: «¿Habéis olvidado por completo quiénes sois y lo agradecidos que debéis estar a esta institución y a sus profesores? Tendríais que contentarnos con obediencia y docilidad, y ¿nos enojáis con semejante comportamiento? Ésta es una pésima señal para la clase; la culpa no recae únicamente en los responsables directos, sino que incide en términos generales en la mala fama de la clase». Entonces dejó caer palabras sumamente intranquilizadoras sobre castigos muy estrictos y cosas similares. —

[20] Del griego *dokimastikós*, apto para examinar, técnica de los exámenes.

— Ayer tarde estuve en casa del Prof. Corssen con otros seis compañeros más. Volvió a resultar, como de costumbre, muy distraído e interesante. Para mí representa un gran placer ir allí. —
— Desde el martes espero a diario el paquete junto a una carta, pero siempre en vano. ¿Qué es lo que puede retener a mamá? — —
— Hoy vuelve a ser día de sueño o día de estudio, y me resulta muy grato el tener que hacer algo como es debido. Por la tarde tenemos que entregar unos deberes de alemán. Aquí, en Pforta, he retrocedido un poco en alemán. En Naumburg ya escribíamos disertaciones y descripciones de caracteres, y aquí debemos idear historias con moralejas y otras cosas parecidas.
— Nuestros bachilleres tienen que superar mañana el *docimásticon* de matemáticas; entonces habrán acabado del todo y aguardarán al examen oral. Espero que todos aprueben.
— A pesar de que las preciosas imágenes de las vacaciones casi han desaparecido de mis ojos, esta semana se me ha pasado bastante rápida. Probablemente el próximo lunes sea día de montaña; he invitado a mamá con tal motivo.

Lo que vive debe perecer:
¡la rosa se ha de marchitar,
si algún día la quieres ver
gozosa renacer! —

El 20 de agosto.

— Por fin llegó, para nuestra clase, el tan funesto sábado; estoy muy inquieto por el resultado. —
— Ayer por la tarde tuve de repente unas insólitas ganas de viajar, y por cierto que de una manera harto peculiar, sin dinero. Y es que creo que con las necesidades satisfechas no se vive, ni por asomo, de manera tan interesante, como cuando uno confía tan sólo en su buena suerte y no se preocupa del día de mañana. Que se guarde algo para situaciones imprevistas, es natural. Me gustaría aprovechar los días de San Miguel para hacer una excursión de esa clase. He pensado que esto podría proporcionarme una gran diversión. Deambular a lo largo del día, alojarme en el primer sitio que pueda encontrar, vivir un par de aventuras, eso sería estupendo. —
— Hoy por la mañana he escrito una carta a mamá y la he invitado al día de montaña. Quiere venir acompañada de Madame Laubscher y sus damas del pensionado. Todavía no le he escrito a Wilhelm, ni él a mí; supongo que no estará enfadado conmigo. —
— Ayer fuimos de nuevo a bañarnos, el Saale estaba frío y algo crecido. He intentado varias veces el salto de cabeza, casi que ya lo tengo. —
— En el libro de Gaudy, *Las aventuras de los aprendices de sastre*, hay en verdad un humor delicioso. ¡Con cuánta finura está caracterizada Italia, con todas sus debilidades!, ¡qué excelente la descripción del prosaico chico berlinés! —
— El señor Prof. Buddensieg nos contó hoy algunas cosas sobre la poesía hebrea. Ésta se basa en el paralelismo de miembros de ideas y a veces incluso se sirve de la rima. Nos expuso el salmo octavo como ejemplo de ello. —

Ahora casi no escribo ninguna poesía y lo poco que escribo es, por lo general, mediocre. Así, en Pforta he compuesto, en primer lugar, la «Canción de Mayo», después «El sol de Mayo», «En el bosque», «El cisne», «La vuelta a la patria» I, II, «En la lejanía» y, finalmente, «Sin patria». Desde luego, muy poco para tanto tiempo. Quiero volver a plantearme, tal vez, escribir una a diario, que también han de tener su lugar en este libro. — ¿Cuándo volverá a ser tan fecunda la vena poética? Éste es un pensamiento que me incomoda. —

El 21 de agosto.

Ayer recibí una carta diciéndome que no debo ir el domingo a Almrich; así que visitaré al consejero Teichmann[21] en Kösen. Son gente mayor y amable, que yo ya conocía de Naumburg. —

— Nuestros malhechores de clase han sido castigados en conjunto de manera leve, el cabecilla ha sido relegado de su sitio y castigado con ayuno, su tercer castigo lo compartió con todos los demás; es decir, que todos han perdido una hora de paseo. —

— Ayer por la tarde un inspector pilló a dos de cuarto fumando en sus bancas y los ha denunciado a la cámara de inspectores. Uno de ellos ya estaba involucrado en lo sucedido recientemente. El otro se delató con un gesto y por eso se le ha pillado también. Es el líder de aquel pataleo. —

— Desde ayer estoy realmente admitido en el coro, cosa de la que me alegro mucho. Ahora canto con él en la iglesia, puedo participar de sus giras y disfruto de todas las ventajas y desventajas de un miembro del coro. —

— Nuestros bachilleres han terminado el examen escrito. Espero que todos hayan aprobado. —

— Hoy he estado hojeando el *Don Quijote* y me resulta fascinante; sin embargo, todavía tengo mis dudas de si es lo que quiero [que me regalen]. —

— Hace un tiempo variable, lo cual me desazona bastante, sobre todo por el día de montaña. ¡Ahora bien, la esperanza es lo último que se pierde! —

— No he ido a Kösen, sino que he estado un rato por el bosque. Primero recogimos algo de fruta y luego estuvimos charlando de una manera muy agradable. Por cierto, he tomado la decisión de aprovechar los días festivos de San Miguel para hacer una excursión. Y será de la siguiente manera: el primer día citaré a Wilhelm temprano en Pforta e iré con él a Katze, allí degustaremos una tortilla de Kunitzburg y, después, nos pondremos de nuevo en camino por Rudelsburg y Saaleck, y estaremos de vuelta por la tarde. Verdaderamente, es una idea muy bonita; se la contaré a Wilhelm[22]. No he vuelto a escribirle ni una sola vez desde las vacaciones. — —

El 22 de agosto.

Ciertamente, la esperanza es lo último que se pierde. Hemos disfrutado de un día de montaña precioso, que quiero describir con más detalle. Cuando me levanté por la mañana, miré de inmediato al cielo. Desde luego, lo que vi daba una impresión bastante intranquilizadora. Pues una multitud de oscuras nubes cubrían el horizonte. Después tuvimos el habitual día de estudio hasta

[21] Christian Gotthelf Teichmann (1776-1861), administrador en Pforta hasta 1859.
[22] Cfr. la carta de Nietzsche a Pinder de 22 de agosto de 1859.

las doce. Pero, como el cielo se fue despejando, todo el mundo se fue a vestir y se reunió a las dos en la Plaza del Príncipe, organizados por habitaciones. Tras una meticulosa revisión, la comitiva, con los músicos y los cantantes a la cabeza, se situó ante la fachada derecha de la escuela. Con acompañamiento de los instrumentos, se entonó allí la *Canción de la montaña* y después todos marchamos, precedidos por la bandera de la escuela, montaña arriba. Llegados a una amplia altiplanicie, se hizo una parada. El pastelero Furcht había instalado su quiosco en ese lugar, y se trataba de un emplazamiento fantástico. Sobre todo el pastel de nata desapareció de momento. Acampamos cerca del bosque y charlamos bastante sobre lo que disfrutaban los más pequeños con el día de montaña. Por fin alguien me avisó de que mamá estaba allí con Lisbeth. Fue fantástico. Primero tomamos café y pastel, y después conversamos. Más tarde llegaron Madame Laubscher con las damas del pensionado. Como, entretanto, había comenzado el baile, estas últimas bailaron mucho con nosotros. Había, por lo demás, bastantes damas, mientras que en la mayoría de anteriores días de la montaña una insistente lluvia las había retenido. Más tarde se reunió el coro y cantó unas canciones muy bonitas como la *Canción de la tarde*, después *Arriba Alemania arriba* y *Adiós, queridos bosques frondosos*. Luego se bailó hasta la seis y media. A la postre, ése fue el fin de la fiesta y tras despedirme cordialmente y haber dado las gracias, volvimos a marchar, formados por clases, monte abajo en dirección al edificio de la escuela. La marcha de la comitiva se mantuvo hasta el jardín de los de primero, y entonces todos se dispersaron. Los de las clases intermedias bailaron valses durante la tarde en la sala de baile. Así concluyó el día de montaña más bonito desde hace muchos años. —

El 23 de agosto.

— Hoy estamos todavía algo exhaustos por el día de ayer; pues ese tipo de alegría y diversión siempre se llevan algo consigo. Pero los bellos recuerdos permanecen. —

— Debo mencionar otro detalle del día de montaña. Cuando en el camino de regreso se veía ya Pforta justo debajo nuestra, las clases formaron unas junto a otras y el prefecto lanzó unos «vivas», primero por el rey, luego por el príncipe de Prusia, luego por los futuros bachilleres, otro por el *alma mater* con los profesores y, por fin, por todo el *coetus* de alumnos. Cuatro, cinco, seis vivas resonaron por estos últimos, así que, al final, el Prof. Buchbinder dijo, riendo: pero, bueno, ¿cuánto queréis vivir? —

— Madame Laubscher estuvo muy amable al invitarme a ir más a menudo a Almrich, durante la ausencia de mamá. Seguro que aprovecharé esta invitación en más de una ocasión —

En este momento me encuentro en un extraño apuro. Resulta que hay aquí, en Pforta, dos hermanos que tienen un cierto parentesco conmigo. — Al mayor lo desprecia en cierta medida todo el *coetus*, es objeto de burla y todos se ríen de él. Insiste, sin embargo, en que se le permita acompañarme, ya que aún no tengo asignado un mentor para el próximo semestre. Su hermano, por contra, es una persona totalmente encantadora, divertida y buena, pero cuando le conté eso de su hermano, dijo que yo podría hacerme acompañar por él: pues «debería elegir libremente cuál de ellos me cae mejor.» Así que es-

toy en un nuevo apuro; pues, en cualquier caso, ofenderé a uno de los dos. Así que lo mejor que puedo hacer es no dejarme acompañar por ninguno de los dos. —

— El otoño siempre me hace evocar mi futura posición en el mundo; pues la juventud también debe rendir sus frutos. Pero me parece terrible la idea de que solamente entonces podré disfrutar de lo que mis esfuerzos previos han logrado llevar a casa. Mi alma debe permanecer en una eterna primavera, pues una vez que haya pasado la rosada estación de las flores, también concluirá mi vida. ¡Qué difícil me será prescindir de la primavera terrenal, pero cuánto más amargo es lo de ahora!

El 24 de agosto.

— Ayer volví a leer *Los bandidos*; cada vez que lo hago, tengo una sensación sumamente peculiar. Los personajes me parecen casi sobrehumanos, uno cree contemplar una lucha titánica contra la religión y la virtud en la que la omnipotencia celestial consigue una victoria infinitamente trágica. Terrible es, en fin, la desesperación del pecador infinito, que se ve acrecentada de manera horrible por las palabras del padre. No me percaté de nada nuevo, excepto que Schiller alude a una poesía suya de juventud en cierto pasaje. —

— Tercer acto, segunda escena. —

«Schwarz. ¡Con qué magnificencia se pone el sol!

«Moor: ¡Así es como muere un héroe: ¡digno de ser adorado!

— — — —

Cuando aún era niño, mi pensamiento preferido era ¡vivir como ellos, morir como ellos! Compárese con esto el poema:

«El sol ha desaparecido lo mismo que un héroe»[23], etc.

Aquí se aprecia que Schiller ha entretejido muchas de sus ideas, de sus esbozos, en el Karl Moor. —

— Inmediatamente después de la cena pudimos irnos y nos reunimos en las salinas, en la *Davidsonshalle*. Más o menos a eso de las tres llegamos a la *Buchenhalle*. Se trata de un bellísimo paraje en el bosque, provisto de bancos como si fuese un anfiteatro. El coro y los demás músicos ocuparon el lugar más alto. Abajo se había construido un altar y un púlpito, adornado con flores de forma muy ceremoniosa. Primero se cantó: «*Ah, permanece con tu gracia*»; después, el Prof. Buddensieg leyó la liturgia; además, nosotros cantamos algunos motetes; a continuación, el diácono Link, de Ekartberga, subió al púlpito y pronunció un sermón muy hermoso y lleno de espíritu. Acto seguido la celebración concluyó con varias piezas cantadas. —

Había un ambiente inusualmente animado, casi todos los bañistas estaban allí. A las cuatro y media estábamos de vuelta en Pforta e inmediatamente después fuimos a bañarnos. El Saale estaba maravillosamente templado y nos quedamos bastante tiempo dentro del agua. He vuelto a ensayar unas cuantas veces el salto de cabeza. ¡Por cierto, cuándo recibiré otra vez una carta de mamá! ¡No sé cómo se encuentran! ¡Y mañana ya es jueves!

[23] Cita no literal del *Der Abend*, de Schiller.

El 25 de agosto.

— Hasta ahora no me han pasado muchas cosas; el sol no luce con mucha intensidad; el frío otoñal se extiende sobre la tierra. — En clase hemos redactado un *docimásticon*; estoy ansioso por saber el resultado. —

— Mamá me dijo que probablemente yo viaje a Korensen en Navidades, ya que por esas fechas quizá ella no haya vuelto aún. Desde luego, sería muy grato. Sobre todo me alegro mucho por el viaje. Si no hace tanto frío, iré hasta Halle y luego haré el camino hasta Deutschenthal. Allí visitaré al señor pastor, al que conocí hace ya un tiempo; después, viajaré desde allí hasta Langenbogen, saludando a mi viejo conocido, el lago salado. Después iré a Eisleben, donde se pueden contemplar monumentos conmemorativos a Lutero. De allí a Mansfeld, donde mamá y el tío me esperan. Me hace mucha ilusión[24]. —

— Esta tarde comienza el gran repaso de Geografía, primero con Asia. Mal asunto; desearía que ya hubiese pasado. Por regla general, siempre le he tenido algo de miedo a la Geografía.

— Todo fue realmente bien. Me tocó hacer el ejercicio de Geografía y lo superé. Por lo demás, me ha escrito Wilhelm; acepta mi plan e incluso le encantaría hacer una pequeña excursión a pie. —
En el poema de tercero, «Regreso al hogar» he obtenido un 2 a. La segunda parte sigue así:

II.

— I. El suave tañido de la campana del atardecer
resuena en los campos.
Como queriéndome decir
que en este mundo
ni patria ni felicidad del hogar
hay quien las haya encontrado:
Apenas de la tierra huidos,
a la tierra volvemos.

II. Cuando resuenan así las campanas,
una idea me embarga,
la de que todos nosotros vagamos
hacia la eterna patria.
Bendito por siempre aquel
que de la tierra escapa
y cantos patrióticos entona
por la patria bienaventurada.

El 26 de agosto.

— En mi *docimásticon* de Latín he obtenido un II a. Hoy hemos escrito uno de Matemáticas y el resultado me tiene muy intrigado; yo he respondido a todo, pero si todo está correcto, eso es otra cuestión. —
Esta tarde el calor volvió a alcanzar los 24 grados. Se suspendieron las clases y todos fuimos a bañarnos. El agua estaba estupenda. —

[24] Cfr. la carta de Nietzsche a su madre de 27 de agosto de 1859.

Hoy no tengo nada más que contar. Por eso quiero adjuntar mi poesía: Regreso a la patria.

Regreso a la patria

— Doloroso día aquel
en que una vez me marché:
pero más inquieto aún
estaba el corazón al volver.
¡De mi peregrinar sus esperanzas todas
quedaron de golpe arrasadas!
¡Oh, infausto día!
¡Oh, desgraciadas horas!

— Mucho he llorado
ante la tumba de mi padre,
y más de una lágrima amarga
he derramado sobre la fosa.
Tan desolada y triste hallaba
la querida casa paterna,
que a menudo he escapado
a vagar por el oscuro bosque.—

En sus umbríos rincones
olvidé toda herida
Llegó en apacibles sueños
la paz a mi corazón.
El delicioso aroma de la juventud,
las rosas y el vuelo de la alondra
se me aparecieron cuando, dormitando,
reposaba a la sombra del roble.

El 27 de agosto.

— Mira por dónde, ayer por la tarde hubo de nuevo «chapuzón general». En cada viaje, las canoas iban a rebosar.
Ahora tengo la *Historia de la literatura* de Kletke[25], y me ha atraído de forma destacada la vida de Jean Paul. Los fragmentos de su obra que he leído me han resultado especialmente interesantes por su amplia y variopinta capacidad descriptiva, por sus delicados pensamientos y su humor satírico. Creo que Jean Paul llegará a ser algún día, en mis años maduros, mi escritor favorito. —
Ahora adornaré con un poco de fantasía algunos episodios de mi vida. El primero va a ser:

I. De las vacaciones estivales.

¡Vacaciones estivales! Éstas son unas palabras mágicas para todos esos *alumnus portensis* que suspiran por la libertad, un Eldorado que nos consue-

[25] Hermann Kletke, *Musterbuch deutscher Aufsätze*, Berlín, 1844.

la en la travesía a lo largo del gran océano del semestre escolar. Qué dicha cuando resuena al fin el grito de ¡tierra, tierra!: con júbilo, todos engalanan entonces el barco de su existencia, y los viejos y queridos camarotes se adornan con guirnaldas que, en cada una de sus hojas, llevan escrita la palabra esperanza. ¿Quién es capaz de describir el bullente sentimiento, la orgullosa conciencia que nos eleva hasta las estrellas? No nos apartamos de los brazos del *alma mater* con suspiros y lamentos; no, por el contrario, nos sentimos tan libres y alegres, como una alondra que asciende por encima de un mar en llamas y sumerge sus alas en el ondeante ardor púrpura. Pero, ¿es eso libertad? Sólo durante cinco semanas podemos alzar nuestro vuelo por montes y valles, en eternas distancias, pero luego una orden perentoria nos reclama de vuelta a los viejos y lóbregos muros. —

Cuando la risueña primavera derrama sobre los campos su riquísimo cuerno de la abundancia, cuando el sol abraza fogosamente a la tierra, entonces germinan y brotan los retoños primaverales, sacuden en la aurora matutina sus doradas cabezas, sembradas de diamantes, y se abren, en un estremecimiento de placer, gloriosos de júbilo. ¡Y mira! Asciende la negra noche y envuelve con su oscura bóveda a la tierra que suspira. Violentas tormentas, retumbantes truenos se precipitan por las siniestras paredes y se afanan en hacer volar sus puntales. Impetuosos relámpagos serpentean alrededor de las columnas de la bóveda y lanzan llamaradas hacia arriba — entonces se alza Helios en su trono purpúreo —los poderes de la oscuridad se retiran—, la diosa de la luz avanza con su fulgor lleno de colorido sobre el puente cubierto de diamantes, y sobre éste se cierra la puerta del triunfo, envuelta en centelleos.

— Pero los encantadores retoños de la primavera habían sucumbido al imponente espectáculo, y el dios victorioso los convirtió en flores destrozadas. ¡Por eso, joven, emplea el tiempo de tus vacaciones, no para trabajar, sino para gozar de un jubiloso descanso, de manera que, cuando se acerque la tormenta y la amenazante voz de los truenos anuncie el final de la época de las rosas, consientas en regresar! — No soy de esos que ven huir a la primavera sin pronunciar queja alguna, y no puedo imaginar que alguien quiera volver a encadenarse de buen grado. He llegado a la siguiente conclusión: disfruta la vida tal como se te ofrece y no pienses en las penas venideras. Éste es, en suma, el mayor axioma humano que he aprendido en Pforta. Cuando los pensamientos amargos me torturan y mi alma se ve doblegada por una hiriente nostalgia, cuando contemplo con tristeza cómo se aleja la primavera y mi corazón se consume en medio del más profundo dolor, entonces ese pensamiento se me acerca serpenteando como una guirnalda de rosas a través de las ruinas del pasado, y yo — ¡lanzo los bolos! — Así que ¡fuera los pensamientos sobre el final de las vacaciones! ¡Risueño, lleno de alegría de vivir, abalánzate sobre la vida gris y conquista la corona de las vacaciones mejor disfrutadas!

II.

El sol ya se había puesto cuando salimos de la lúgubre Halle. Pronto quedó atrás esa ciudad, que, a pesar de su animado ambiente, no me produjo una grata impresión; sobre nosotros, fluyendo en tonos dorados, el cielo, donde el calor lanzaba llamaradas en rosada transfiguración; y, junto a nosotros, la

campiña, sobre la que reposaba el suave aliento de la tarde. ¡Oh, Wilhelm!, exclamé, ¿existe un placer mayor que el de vagar juntos por el mundo? ¡Amor de amigo, lealtad de amigo! ¡El hálito de una espléndida noche de verano, el aroma de las flores y la luz del crepúsculo! ¿No ascienden tus pensamientos como la jubilosa alondra y ocupan su trono entre nubes coronadas de oro? Mi vida reposa ante mí como un paisaje al atardecer, maravillosamente hermoso. ¡Cómo se agolpan los días ante mí, tan pronto iluminados por una luz tenue, tan pronto envueltos en una gozosa claridad! —

En ese instante, un grito estridente atravesó nuestros oídos: provenía del manicomio cercano. Nuestras manos se unieron estrechamente: fue para nosotros como si un espíritu maligno nos hubiera tocado con sus aterradoras alas. ¡No, nada podrá separarnos al uno del otro, nada salvo una muerte temprana! ¡Retiraos, poderes malignos! — También en este hermoso mundo existe la desdicha. Pero ¿qué es la desdicha? —

Ya se había hecho de noche, las nubes se agolpaban, formando una masa grisácea, nocturna. Apresuramos algo más nuestros pasos, ni siquiera conversábamos. Los parajes se iban volviendo cada vez más lúgubres, y cuando finalmente llegamos a un bosque, sentimos algo de inquietud. Por eso nos resultó muy grato, al tiempo que despertó en nosotros cierta sensación de angustia, el divisar a lo lejos una luz que se nos acercaba. Entretanto nos armamos de valor y nos encaminamos hacia ella. Pronto divisamos una figura negra que, por su aspecto, parecía un cazador. Pues de su espalda colgaba un fusil y le seguía un perro que ladraba estrepitosamente. Pero cuando nos acercamos a él y contemplamos los rasgos salvajes e inquietantes de su rostro, nuestro valor volvió a desaparecer y apenas si exclamamos con voz tenue: «Buenas noches». Respondiéndonos lo mismo con una voz ronca, el extraño nos alumbró la cara y exclamó, sujetando al perro, que trataba de abalanzarse sobre nosotros: «¿Qué hacéis tan tarde en el bosque, eh, jovenzuelos?» Realmente no sabíamos qué contestar y respondimos: «Nos encaminamos a Eisleben y aún confiamos en alcanzar esta noche nuestra meta». «La noche no es amiga de ningún hombre y para unos muchachos tan jóvenes ir tan solos...» — Se detuvo en este punto y, temerosos, lanzamos una mirada inquisitiva a su rostro.

Mas él exclamó sonriendo: «Pero ahora no tenéis nada que temer; os acompañaré». A pesar de que al principio aceptamos su invitación con titubeos, poco a poco su rudo semblante fue haciéndosenos algo más amigable y fuimos depositando nuestra confianza en él. Era una noche negra como la pez, incluso la luna estaba cubierta por unas nubes bajas y el candil proyectaba su trémula luz sobre los gigantescos árboles. Casi me vino la idea de ir andando hasta Deutschental y hacer allí una parada. Allí tenía yo un tío[26] del que sabía que no me dejaría marchar así como así. Al fin, como por casualidad, me informé sobre él y aquel tipo me miró y me dijo: «¿Así que le conoce usted?» Le respondí: «Sí, un poco», pero volvió a preguntarme por qué no quería visitarle, y le comenté: «Aún hay tiempo para ello en el camino de vuelta». Pero el viejo replicó sorprendido: «¿Tiene usted un conocido en los alrede-

[26] Hieronymus Burchkhardt, cuñado de su madre; funcionario en Teutschenthal, cerca de Halle, en cuya casa Nietzsche pasó las vacaciones del verano de 1854.

dores y prefiere ir de noche por caminos peligrosos?» — «¿Peligrosos?», pregunté, y mis ojos miraron temerosos en derredor, pero en torno suyo todo era noche, una noche profunda y negra. «¿Aún no habéis oído las historias de fantasmas de este bosque? Habitualmente suelen encontrarse por aquí bandas de gitanos». — Le pedí que se callase, y continuamos nuestro camino en un silencio mortal. Por fin llegamos a un valle rodeado de matorral salvaje. De repente nuestro acompañante se puso un silbato en la boca e hizo sonar un pitido estridente. Estábamos perplejos; pero enseguida el bosque comenzó a agitarse, por aquí y por allá lucían antorchas, feroces hombres encapuchados nos rodearon, perdí la conciencia y ya no supe lo que pasó conmigo. —

III.

Cuando me desperté, aún pululaban en derredor mía esas visiones terroríficas, aunque rápidamente me sobrevino una alentadora sensación de regocijo — Aún estaba en Pforta, fue mi última mañana allí, en dos horas estuve en Naumburg. Los rayos de sol matutinos resplandecían a través de la ventana y saludé alegremente la luz celeste que ahuyentaba las tétricas visiones de la noche anterior. — Al poco tiempo estuve caminando hasta las pequeñas portezuelas y eché un último vistazo de despedida al viejo edificio gris. — Entonces me adentré en el frondoso bosque. Siempre que me interno en el santuario de la naturaleza, me acomete la misma sensación: todo este esplendor ha sido creado para nosotros, para nosotros se alzan las sublimes bóvedas de sombras, para nosotros brilla el sol y reluce la luna, y debido a ello el mundo entero me parece un querido compañero con el que puedo intercambiar mis pensamientos, al que lloro amargamente cuando se separa de mí, pero sin separación no cabe la posibilidad de un alegre reencuentro; el sol ha de hundirse en el mar, si al día siguiente quiere verter nueva vida; nuestra vida debe marchitarse si queremos experimentar una resurrección más espiritual.— Cuando llegué a Naumburg, fui recibido con mucha alegría y júbilo; pasado el primer momento de euforia, nos pusimos a conversar durante bastante tiempo, en particular, sobre dónde viajaría yo durante las vacaciones. De repente se iluminó una luz en mi cabeza; pensé: deberías visitar a aquel tío que aún no conoces[27], tal y como me lo indicó el sueño. Así que iría a Jena, donde un pariente mío es el burgomaestre. En pocos días la decisión estaba madurada, había llegado la amable invitación de mi tío, así que me dirigí como una flecha hacia el ferrocarril. El monstruo que regurgita vapor ya se encontraba allí y aún tuve tiempo de saltar a un vagón. —

IV.

Partimos volando, mientras que el hermoso paisaje de los alrededores pasaba de largo como si fuese una escena mágica. En cierto modo adoro el viaje en ferrocarril; a pesar de que las imágenes solamente se pueden apreciar por un instante. Pero así es, en general, nuestra vida, tan sólo una travesía huidiza sin una parada permanente, y somos afortunados si ésta se nos ofrece en su floración más preciosa. Viajar en un carruaje me resulta muy poco poético;

[27] Emil Schenk, el esposo de Matilde Nietzsche, hija del hermanastro del padre de Nietzsche.

cuando uno se encuentra sumergido en los pensamientos más profundos, de repente, da una sacudida e inmediatamente un zarandeo que le aturde a uno la cabeza por completo. Si se va a pie, ocurre con frecuencia que una sublime impresión se interrumpe debido precisamente a las cosas que uno se encuentra al pasear. —También divisé a mi vieja Pforta, pero no tenía deseos de viajar allí y la dejé esperando cuatro semanas más. Pronto estuvo ante nosotros el castillo de Rudelsburg, y el viejo Samiel nos saludó con un pañuelo y nos animó a visitarle. La comarca es, en esa zona, verdaderamente maravillosa, el valle es como una alfombra de flores por la que reptara una serpiente de plata. Los grisáceos guardianes del pasado contemplan solitarios la vida que se extiende ante ellos. En Apolda dejé el vagón y me subí al ómnibus. Desgraciadamente, iba todo tan ocupado que sólo encontré asiento sobre el pescante. Ahí, de tanto en tanto se quemaba uno (pues, por lo general, el sol estaba cubierto por las nubes, aunque a ratos conseguía abrirse paso entre aquéllas), quemaba de una manera tan intensa, como si pretendiese abrasarnos. Así sucede también con un corazón que se viera impedido para expandirse por una multitud de cosas inimaginables, que luego llega a desbordarse e inunda las orillas. De la cálida avenida partía el camino, que discurría entre dos cadenas montañosas que contrastan entre sí de manera singular. La una está recubierta de bosque y campiña, mientras que la otra se extiende árida y desolada. Su altura se eleva hasta los 1.000 pies, mientras que, tras Jena, el Fuchsturm supera los 2.000. Pronto veremos aparecer ante nosotros Jena, con sus torres y sus montañas. Siempre me resulta sumamente agradable contemplar la pequeña y bien situada ciudad universitaria. Me explicaron el camino y encontré la casa de mi tío. La querida tía me recibió de forma muy cordial, y me sentí como en casa. Mi tío, al que ni siquiera conocía, tiene un carácter muy afable y me instruyó en todo cuanto le fui preguntando. De hecho, me fue tan bien y todo me resultó tan interesante, que no sabría decir en qué otro lugar habría podido pasar unas vacaciones más agradables. En la primera mañana fui con el tío al Hausberg, donde se encuentra el Ziegenhain con el Fuchsturm. Allí pude admirar Jena desde una perspectiva maravillosa; a mis pies discurría el Saale, rodeando parcialmente la ciudad, que con sus calles estrechas y altos edificios posee un aspecto sin duda anticuado, pero acogedor. Después, mi tío tuvo que acudir al ayuntamiento y yo, entretanto, deambulé por la ciudad en busca de las casas donde residieron algunos personajes famosos, lo que me produjo un gran deleite. A mediodía fuimos a los baños públicos y, acompañados por una canoa, nadamos Saale arriba, lo que resultó muy fatigoso. Después, el abundante almuerzo nos supo a gloria. La sobremesa la pasé leyendo, como suelo hacer, en la biblioteca del tío; allí encontré a Novalis (cuyos pensamientos filosóficos me interesaron), Geibel[28], Redwitz[29], muchas colecciones, los poemas de Schiller comentados por Viehoff, etc. Entrada la tarde, regresó mi tío e hicimos entonces algunas salidas por los alrededores. Primero me gustaría contar la excursión a Kunitzburg. Tras haber dejado atrás el Jensig atravesando los prados, enseguida aparecieron las viejas ruinas de aquel castillo sobre la

[28] Emmanuel Geibel (1815-1884), poeta romántico.
[29] Oskar Baron de Redwitz (1823-1891), novelista y dramaturgo.

cima de la montaña. Como estábamos informados del mal estado del camino, pronto lo abandonamos y fuimos avanzando con indecible esfuerzo gracias a que nos íbamos sujetando a los ramajos y matojos. ¡Por fin, por fin! Me caía el sudor a borbotones y debo decir que nunca había llevado a cabo un esfuerzo tan grande. Por otra parte, se obtiene una gran recompensa al final de todo ese tremendo esfuerzo. En ese mismo instante, se ponía el sol ante nosotros, y en el valle la niebla ascendía y descendía a su antojo. Es maravilloso pasar un rato así entre las ruinas del pasado. Por estas vetustas ventanas se asomaron una vez intrépidos caballeros y, desde aquí, asaltaron a los comerciantes que transitaban despreocupadamente a lo largo del Saale. Pero es difícil trasladarse al punto de vista propio de la Edad Media, siempre nos imaginamos esa vida de manera exagerada, o bien románticamente idealizada, o bien como una escoria de ley del más fuerte, asesinatos y asaltos por el camino. Cuando pienso en ello, me figuro a los valientes caballeros que, por Dios y por su honor, hacían morder el polvo a todos sus enemigos, y lo mismo tocaban dulces canciones con la guitarra en mitad de la noche más oscura, que se lanzaban al mundo en pos de fieros monstruos e intrépidas aventuras. — De la Edad Media fuimos devueltos por completo al presente por una de esas famosas tortillas de Kunitzburg, y ese presente volvió a imponerse con todo derecho cuando, por la noche, enteramente agotados y exhaustos, nos echamos a descansar. —

V.

El punto culminante de mi estancia en Jena lo constituyó, en cualquier caso, el contacto con los estudiantes. La cosa sucedió de la siguiente manera. Como antiguo fundador de la [asociación estudiantil] «Teutonia», mi tío es miembro honorífico de la misma. Y dándose la circunstancia de que un consejero económico había cumplido su vieja promesa de hacer un regalo [a la asociación] con cuatro barricas de vino, mi tío fue invitado a esa fiesta. —

— Debo omitir ahora una descripción más amplia y volver sobre algo de mi vida en Pforta. El domingo, 3 de septiembre, después de la cena, tuve un rato de esparcimiento con Krämer hasta las ocho. La estancia en Naumburg fue sumamente encantadora y agradable, especialmente para Krämer, que por fortuna había aprobado su examen. Todos, excepto el *externo* Neumann, habían aprobado; el domingo pasado por la tarde se publicó el fallo. Krämer nos contó cómo [el dictamen] les había impactado a todos y había ahuyentado toda alegría posible. A la una y media todos los bachilleres fueron al comedor, llevando cada uno de ellos a dos o más del resto. También yo tuve este honor. Allí comimos, entre otras cosas, las conocidas «albóndigas de bachiller». —

— Hace poco la tía Ehrenberg[30], acompañada de mamá, visitó al rector. Yo las guié por todo el recinto. Antes de partir, la tía me colocó en la palma de la mano un tálero, lo cual me resultó también de lo más agradable. —

— El lunes hubo *reemplazo de externos*. En la merienda se repartieron dos vasos de vino y un buen pedazo de pastel. En el cenáculo también estuvieron

[30] Julie Ehrenberg, pariente lejana de Nietzsche por parte de su padre, que residía en Leipzig.

presentes todos los externos, un honor del que sólo participan en la época de ayuno y en la comida de «albóndigas de bachiller». —

El miércoles se marchan los bachilleres; hasta entonces están *exlex*, lo cual significa que se les exime de todas las cadenas de las normas escolares. Así que llevan una vida bastante cómoda. — Cuando se hayan marchado, nosotros, los miembros del coro, haremos una excursión hasta Rudelsburg, algo que me produce una gran alegría. El miércoles tuvimos, gracias a los bachilleres, «día de sueño». A las nueve en punto hubo en el oratorio una ceremonia, en la que todos se despidieron de la escuela con unas palabras. Creo que nunca el ambiente fue tan serio en el *coetus* como ese día. No se observaba ningún gesto sonriente, pues no había nadie que no tuviera al menos un compañero que le resultaba verdaderamente afín. A la una aparecieron dos *carricoches adicionales* tirados por cuatro caballos con dos cocheros. Los postillones calzaban botas altas y llevaban vistosos uniformes, e hicieron las delicias de todos con sus buenos toques de corneta y sus malos chistes; finalmente aparecieron los bachilleres, que habían almorzado con sus tutores y se habían despedido ya de ellos. Todos estaban muy emocionados, ya que todo giraba en torno suyo, la mayoría decía: ¡Adiós amigo! y los más cercanos se despedían con besos y abrazos, mientras los demás lo hacían con un apretón de manos. Fue un instante muy emotivo; a muchos les brotaron las lágrimas de los ojos cuando los que se iban abandonaron la vida del *coetus* y se marcharon definitivamente. También el Prof. Buddensieg se mostró profundamente conmovido por la partida de su fámulo; éste había llorado mucho. — —

A las tres partimos hacia el Rudelsburg. El camino y el cielo eran maravillosos y el panorama del valle desde el Rudeslburg, completamente fascinante. En este ambiente no me podía invadir aburrimiento alguno, a pesar de que otros se habían quejado al respecto. Cantamos bastantes canciones ante una multitud de forasteros. A las seis y media enfilamos el camino de vuelta. Como también regresaba una gran cantidad de damas, cantamos de manera aún más encantadora. El señor Prof. Korssen estuvo desacostumbradamente simpático y deleitó a todos con su terrible voz chillona y sus bromas. No estuvimos de vuelta hasta las ocho menos cuarto, para enfado de los demás, que desde las siete habían estado esperando en el claustro.

El domingo estuve en Almrich, a pesar de que una copiosa lluvia estuvo a punto de impedírnoslo. Y fue de lo más grato, ya que me encontré también allí a la tía Ida[31], de Pobles, que visitaba a mamá por unos días. Cuando llegó la hora de irme, me acompañó hasta Pforta y pude enseñarle mi habitación y el jardín de los de primero. —

— He recibido mi *Tristram Shandy*. He leído el primer volumen y no dejo de releerlo una y otra vez. Al principio no entendí casi nada, incluso me arrepentí de haberlo comprado. Sin embargo, ahora me interesa mucho; anoto todos sus sugerentes pensamientos. Hasta ahora no había hallado un conocimiento científico tan amplio ni una disección semejante del corazón. —

Por lo que respecta a mi situación económica, ésta se presenta de la siguiente manera: 15 gr de plata del tálero van a parar a Naumburg, para el libro; del resto me quedo con 10 gr de plata para la fiesta de San Miguel, para la

[31] Hermana menor de la madre de Nietzsche.

que, además, recibiré otros 10 del Prof. Buddensieg. Por otra parte, también quiero vender algunos libros que no necesito. —
Ahora quiero continuar con la descripción de mis vacaciones. En el último capítulo me encontraba aún en Jena y estaba a punto de describir mi encuentro con los «teutones». — ¿Con estudiantes? Sí, sí, e incluso con una asociación de dudosa reputación por culpa de la bebida y los duelos. *Etsi Plato meus amicus est*[32], esto es, a pesar de que siento simpatía por esta pequeña ciudad universitaria, *tamen veritatem ducem sequor*[33], en Jena la gente es bastante ruda, aunque en tiempos pasados tuvo que ser peor.

— ¡Quién vuelve de Jena intacto,
bien puede decir que gran suerte tiene! —

De nuevo había escrito aquí cosas sin sentido (de las que hay bastantes en este libro). Tras una lectura posterior he arrancado esas hojas. —

— Ahora me encuentro en una situación muy distinta a aquella en la que estaba cuando escribí lo anterior. Entonces verdeaba y florecía aún el verano tardío, ahora —oh, duele— es otoño tardío. Entonces aún no estaba en tercero, ahora he avanzado un escalafón. Por aquel entonces mamá y Lisbeth todavía estaban en Naumburg, ahora, tras la excursión de los días de San Miguel, se encuentran en Gorenzen, etc.

— Celebré mi cumpleaños y me he hecho mayor. — El tiempo se marchita como la rosa de primavera y la alegría se disipa como la espuma del arroyo. Me invade ahora un intenso afán de conocimiento, de cultura universal; Humboldt ha suscitado en mí esa orientación[34]. ¡Si este deseo fuese tan constante como mi inclinación por la poesía! —
Desde mi más tierna infancia he tenido diversas aficiones. La primera fueron las flores y las plantas, el manto de la tierra. Esto sólo lo sé por haberlo oído tradicionalmente. — Después vino el amor a la arquitectura (basado fundamentalmente, como es natural, en los juegos de construcciones), que desplegué de todas las formas posibles. Siendo aún muy pequeño, me acuerdo de que, durante una misa en Röcken, construí una pequeña capilla. Más tarde fueron ya magníficos templos con varias hileras de columnas, torres elevadas con escaleras de caracol, minas con lagos subterráneos e iluminación interior y, finalmente, castillos que, junto con mi tercera pasión, magníficamente estimulada por la gran guerra rusa, se convirtieron en artilugios bélicos. Primero pensé en máquinas de asedio (he escrito un librito con estrategias de guerra), después conseguí libros sobre artilugios militares y navales, hice grandes planes para el equipamiento de un barco, ejecuté numerosas batallas y cercos, en los que se lanzaban bolas incendiarias de brea; y todo eso no era propiamente sino el medio para un gran objetivo, para un gran combate entre pueblos que, al final, se quedó en los preparativos. Mi amor por lo militar se mostró también en la confección de un gran léxico militar gene-

[32] «Aunque Platón es mi amigo». Nietzsche alude al motto, *Plato amicus, sed magis amicus veritas*. Amigo soy de Platón, pero más lo soy de la verdad.
[33] «Pero tomaré la verdad por guía». Cfr. nota anterior.
[34] Nietzsche lee por estas fechas la obra de H. Klencke, *Alexander von Humboldt, ein biographischen Derkmal*, Leipzig, 1852. Cfr. la carta de Nietzsche a Rosalía de mediados de octubre de 1859.

ral; pero la caída de Sebastopol supuso su final. Entonces, un denominado *Theater des arts* me condujo a los escenarios; intentamos componer algo por nosotros mismos y representarlo, primero a los dioses en el Olimpo. Al mismo tiempo, ya a los nueve años comenzó en mí la inclinación por la poesía; año tras año se repetían los pequeños intentos. A los once años se me despertó, por vez primera, la inclinación por la música religiosa y, finalmente, por el arte de la composición; la razón ya la di en otro lugar; también el amor por la pintura procede de esa época, estimulada por las exposiciones anuales de cuadros. — Esas inclinaciones no se suceden inmediatamente una tras otra, sino que se mezclan entre sí, lo que hace imposible determinar su principio y final. Luego surgió la inclinación por la literatura, la geología, la astronomía, la mitología, la lengua alemana (el antiguo alto alemán), etc., así que se formaron los siguientes grupos:

1. El gusto por la naturaleza
   a) Geología
   b) Botánica
   c) Astronomía

2. El gusto por el arte
   a) Música
   b) Poesía
   c) Pintura
   d) Teatro

3. Imitación de la acción y el movimiento
   a) Guerra
   b) Arquitectura
   c) Náutica

4. Inclinaciones favoritas entre las ciencias
   a) Buen estilo en latín
   b) Mitología
   c) Literatura
   d) Lengua alemana.

5. Impulso interior hacia una formación universal. Contiene todo lo demás y añade muchas novedades.

Idiomas	Artes	Imitaciones	Ciencias
1. Hebreo	1. Matemática	1. Arte militar	1. Geografía
2. Griego	2. Música	2. Arte naval	2. Historia
3. Latín	3. Poesía	3. Conocimiento de	3. Literatura
4. Alemán	4. Pintura	4. los diferentes oficios	4. Geología
5. Inglés	5. Plástica	etc.	5. Historia natural
6. Francés	6. Química		6. Antigüedad
etc.	7. Arquitectura		etc.
	etc.		

¡y por encima de todo, la *religión*,
el fundamento de todo saber!

¡*Grande* es el dominio del saber, *infinita*
la búsqueda de la
verdad!

(Traducción de JESÚS MARTÍN y MANUEL BARRIOS)

7[3]

La celebración de Schiller en Pforta[1]
8-12-59

El centenario del nacimiento de Schiller había despertado el deseo, entre todos los admiradores del gran alemán, de una fiesta colectiva de conmemoración. Pero no sólo los más doctos, sino también las clases más bajas participaron vivamente en esta fiesta nacional. Este rumor traspasó las fronteras de Alemania. Países extranjeros y lejanos continentes realizaron grandiosos preparativos para ese día, así que se puede admitir que ningún otro literato ha levantado un interés tan general como Schiller. Pero ¿cómo se podía conmemorar al gran poeta de una forma más digna que con la representación de sus grandes obras? ¿Qué podía hacérnoslo recordar mejor que sus propias creaciones espirituales, el reflejo de su gran espíritu? Y así también, en ese día, fueron ofrecidas exclusivamente piezas de Schiller en todos los teatros, excelentes escenas de sus dramas fueron representadas en veladas privadas, y casi en cada casa se le conmemoró de alguna forma. Un lazo se tendió entre todos los corazones, el lazo del amor y la veneración por el gran difunto. Tampoco Pforta quiso quedarse atrás en las iniciativas generales. Desde mucho tiempo antes se realizaron los preparativos para ese día. El miércoles tuvo lugar una fiesta previa en el gimnasio, que fue decorado festivamente para la ocasión. Una gran cantidad de gente se congregó allí. El nombre de Schiller estaba en las bocas de todos, y todos los ojos se posaban en su busto coronado de laurel. En primer lugar, fueron leídos los *Piccolomini* por los escolares de primaria. El catedrático Koberstein hizo el papel de Wallenstein. Ante nuestros ojos apareció una solemne figura de héroe que se sobreponía resueltamente a las angustias de la vida; sólo perseguía una meta que permanecía oculta en lo más profundo de su corazón, y que guiaba y dirigía todas sus acciones. A su alrededor una escuadra de generales, unos que denigraban con su egoísmo cobarde la talla heroica de su ejército; otros que, fielmente entregados a él, cuidaban de su prosperidad tanto como de la suya propia. Frente a ellos apareció un cortesano imperial, diestro en todas las intrigas y sofismas, pero inseguro ante la poderosa majestad de Wallenstein. Sólo alguien como Schiller podía presentarnos con un esbozo tan claro el carácter

[1] Redacción escolar. La celebración tuvo lugar los días 9 y 10 de noviembre de 1859. Cfr. la carta de Nietzsche a su madre de mediados de noviembre, en la que le cuenta los detalles de la ceremonia.

majestuoso de este héroe que, por encima de su tiempo, miraba orgulloso desde arriba a todo lo bajo.

La representación de *La Campana,* orquestada por Romberg[2], constituyó la segunda parte de la celebración previa. Esta noble obra nos trasladó con la fuerza de sus matices a todas las situaciones e imágenes de la vida que *La Campana* despliega ante nosotros. Nos invadió el miedo por la confusión del incendio, nos apesadumbramos con los primeros lamentos, nos estremecimos con las salvajes melodías de la revolución, hasta que nuestros ánimos se calmaron de nuevo con la dulzura de los coros de la paz. Apenas se habían extinguido las últimas notas cuando el catedrático Koberstein apareció en escena y concluyó la fiesta previa con el noble *Epílogo* de Goethe[3].

Al día siguiente se suspendieron las clases con motivo de la celebración. A las diez hubo de nuevo un acto en el gimnasio que comenzó con dos coros de Schiller: «Adelante camaradas»[4] y «Alegría, bellas centellas divinas»[5]. Las poesías en honor a Schiller de algunos escolares de primaria se alternaban con arias y baladas, hasta que, finalmente, el profesor Koberstein apareció en escena y leyó el discurso de la ceremonia[6]. En él rememoró el tiempo anterior a la aparición de Schiller, expuso luego su importancia literaria para la nación alemana, y concluyó finalmente con la reflexión de que «esta fiesta nacional es un representativo signo precursor para el nuevo despertar del sentimiento nacional alemán, y se podrían deducir de ella buenas esperanzas para el futuro».

Después del banquete hubo un paseo para todos hasta las tres. Cada uno pasó las horas siguientes ocupado con la lectura de obras de Schiller, etcétera, hasta que, finalmente, el baile que duró hasta las diez cerró las celebraciones. Entretanto, los escolares de primaria se divirtieron con el baile hasta bien entrada la noche. La mañana siguiente nos devolvió al curso de la vida cotidiana. Sin embargo un pensamiento elevado y noble permanecía en todos nosotros, a saber, haber ofrecido a los *manes* de Schiller un digno homenaje.

---

[2] Andreas Jakob Romberg (1767-1821), compositor. Puso música a *La Campana* de Schiller, que había sido publicada en el *Musen-Almanach* de 1800.

[3] *Epílogo a La Campana de Schiller*, escrito de Goethe del verano de 1805 en memoria de su amigo fallecido. Publicado por primera vez en 1806, se volvió a publicar después en 1810 y 1816 con variantes.

[4] Poema al que puso música Christian Jakob Zahn.

[5] Este es el famoso Himno a la alegría, de Schiller, que Beethoven incluyó en el último tiempo de su Novena Sinfonía.

[6] Este discurso fue publicado luego en *Schiller-Album der Allgemeinen deutschen National-Lotterie,* Dresde, 1861, pp. 131-135.

8[1]

Mi viaje en vacaciones
Pforta, 1860.

Nos levantamos temprano, a las tres. La mañana era fresca y nublada. La lluvia se dejaba adivinar. Caminamos a través de los campos, en silencio, echando todavía alguna mirada a la querida casa que quedaba detrás de nosotros. El cielo estaba cada vez más sombrío, cada vez más nublado. Cuando cruzábamos el Saale empezaron a caer las primeras y pesadas gotas. El apeadero del tren quedaba todavía a diez minutos. Llovía con fuerza, mientras avanzábamos a un ritmo apresurado.

Un ruido estremecedor; el tren nos adelantó y retumbó atronadoramente.

Llegamos sin aliento. El guardabarrera nos hizo una señal para que nos diésemos prisa. Nos sentamos. El tren se puso en marcha. Lo curioso era que estábamos empapados por fuera y totalmente cubiertos de sudor por dentro. Pero sin ningún daño todo siguió su curso. Dejamos a un lado Merseburg; hicimos una parada en Halle, y me quedé sorprendido del cambio que en pocos años había tenido lugar en aquella ciudad; pulcras y modernas casas y establecimientos por todas partes, donde antes se encontraban aquellos negros edificios de tejados puntiagudos y con las elevadas escaleras de entrada. Un pequeño asunto que todavía retenía al tío[1] fue rápidamente resuelto. Luego nos dirigimos a la casa de postas y dimos nuestros nombres. Al poco llegó el coche, nos subimos y continuamos hacia Eisleben. El cielo se había aclarado. Largos y luminosos rayos se posaban sobre los amplios campos, en los que ondeaban las fugaces sombras de nubes pasajeras. Durante un largo rato nuestra mirada se detuvo en el manicomio, que tan fácilmente suscita una triste cadena de pensamientos. El amplio y blanco edificio sobresalía extraño sobre el verdor claro y fresco que se extendía a su alrededor. El camino se volvió luego monótono. Aquí y allá una mirada sobre el yermo paraje, por lo demás campos verdes, blancos, amarillos, en una eterna intermitencia. Comencé a examinar a mis compañeros de viaje. A mi lado estaba sentado un hombre que, contento con todo, según parecía, asentía sonriente y de buen humor a todo lo que decía su vecino. Éste, por el contrario, se encontraba cada vez más agitado. Nada podía contener el flujo de su discurso. Se explayaba principalmente sobre su situación económica. Un hombre de dinero, pero sin formación. Lo más

[1] Edmund Oehler, hermano de la madre de Nietzsche y pastor en Gorenzen.

característico era que hablaba continuamente del ministro B. H., y una y otra vez arremetía contra él para luego, sin embargo, añadir: a pesar de todo es un hombre exquisito, ¡qué ánimo tan afable tiene! Y luego se ocupaba de dar a conocer, con todo lujo de detalles, sus encuentros con él. A mí me pareció esto una simple muestra de vanidad, pues no todo el mundo tiene el honor de tener contacto directo con un ministro. El paisaje se volvió más interesante en cuanto dejamos atrás Langenbogen. El camino se elevaba progresivamente con curvas tortuosas. Al fin, al doblar una de las curvas, encontramos de pronto ante nosotros el amplio espejo del lago salado. A su alrededor, una cadena de verdes colinas y viñedos; sobre las aguas doradas y resplandecientes, una lengua de tierra de tupido bosque, llamada popularmente el puente del diablo, en referencia a una leyenda extendida en múltiples variantes por toda Alemania, y que está ligada a diversos puentes y molinos.

Pronto gozamos de una réplica de aquel espléndido paisaje. A nuestra derecha surgió el lago Dulce. Las aguas tranquilas y maravillosas, el pequeño y pulcro castillo a la orilla del lago, mientras verdes hileras montañosas se fundían delicadamente unas en otras y se unían en una atractiva pintura. Aquí es también donde el postillón, con unas pocas notas, produjo un eco tan claro y puro que hasta repitió fielmente frases completas. Ahora apreciábamos un paisaje verde. Pregunté sin éxito por Holzzelle, el lugar de residencia del tío de Immermann[2]. Nadie me supo informar de este escenario de bromas de estudiantes en el que no puedo pensar sin sonreír.

Al fin llegamos a Eisleben. Nos apeamos en la casa de postas, nos dirigimos a una taberna y allí nos repusimos con algo de comida y bebida. A nuestro lado tomó asiento un hombre que a mí me pareció que era un cliente habitual. Con sus observaciones chabacanas y una forma de hablar insolente y sin recato consiguió tomar pronto las riendas de la conversación, que giraba en torno a cosas completamente indiferentes. Nos comportamos con mucha tranquilidad. Luego, husmeando al clérigo vecino, se desahogó de la forma más vulgar contra los curas, esquilmadores de la tierra, etc.

A las cuatro tomamos de nuevo el coche de postas. El camino se dirigía hacia Mannsfeld en continuos rodeos, de tal forma que casi nos movíamos en círculos, pero, al fin, alcanzamos la meta. El castillo había sido restaurado de forma suntuosa por el nuevo propietario, el señor von Recke, y tuvimos el placer de viajar con este «ilustre y noble señor» que conversó con nosotros de una forma muy amable. El tío, de quien es protector, se deshacía en alabanzas con él en razón de sus principios cristianos. Tampoco nos detuvimos en Mannsfeld. Cuanto más nos acercábamos, tanto más crecía mi expectación. Luego fuimos a pie; el paisaje era cada vez más bello. Cuanto más nos elevábamos —y casi todo el camino era una subida continua— más nos acercábamos al bosque. Entretanto de nuevo parajes luminosos; a un lado se extendía una montaña de un verde maravilloso; en los valles, fértiles campos, y por detrás cadenas de montañas azuladas. Al fin surgió la torre a lo lejos. Nos encontramos con algunos hombres muy atareados y ocupados con la tala de la madera. Lo demás todo bosque, espeso y verde.

Un paso más y ya estábamos en el pueblo, y tras breves instantes en la casa del querido tío. La vieja casera, de Naumburg, nos recibió alegre y risueña. Ambos estábamos algo fatigados, pero una sustanciosa merienda nos devolvió las fuerzas. Desde

[2] Karl Immermann (1796-1840), escritor amigo de Heine, polémico con el romanticismo.

el principio me pareció un lugar tan acogedor como ningún otro. Después de la merienda el tío comenzó a tocar su armonio. Una delicada nota surgió áurea y clara y en la más perfecta armonía le siguieron las otras. De pronto la melodía se elevó de forma totalmente maravillosa. Un poderoso conjunto de notas surgía solemne y majestuoso, brotando de un sentimiento íntimo en el más puro estilo eclesiástico.

Todavía por la tarde cantamos juntos una canción religiosa, a la que se unió la casera del tío. Luego, el tío dirigió la oración de la tarde. Esta hermosa costumbre nunca se descuidaba aquí.

Pasé el día siguiente descansando. El tío me dio un paseo por toda su propiedad. La casa misma era sencilla pero espaciosa, algunas salas grandes, cámaras, cocina, bodega y sótano. Un patio con varios edificios, granero y pequeños huertos, que el propio tío se había encargado de trazar. Un pozo con agua potable muy buena y fresca. Algunos pasos más allá se encontraba el gran jardín, un cuadrado perfecto de dimensiones enormes con los más variados tipos de árboles frutales y, entre todos ellos, plantaciones de verduras. La cuarta parte estaba ocupada por el jardín de flores; he visitado con mucha frecuencia la pequeña cabaña rodeada de matorrales. Toda la vida aquí era sumamente agradable y sencilla. Me quedaba con frecuencia arriba, en la gran sala, mientras que el tío trabajaba abajo. Aquí encontré libros excelentes; y enseguida recibí también un envío con mis propios libros que había pedido. Continuamente estaba ocupado de la forma más agradable. He escrito y compuesto varias cosas. También he tocado mucho en el delicioso armonio, un placer del que nunca me podía cansar.

Al día siguiente, antes del mediodía, recibí una carta de mi amigo W. Pinder. Algunas circunstancias le habían impedido unirse a mí en Korbetha, pero seguía queriendo venir más adelante; una noticia que me alegró especialmente. Con la esperanza de encontrarle en el coche de Mannsfeld por la tarde, me dirigí a buscarlo. Pero me equivoqué, no llegó, así que regrese sólo a través de los bellos bosques.

Era domingo. El tío estuvo durante toda la mañana muy ocupado. Lo vi ya a la entrada de la iglesia. La iglesia era pequeña, pero estaba muy bien decorada. La afluencia de gente era siempre muy numerosa. Pero, ¡qué sermón tan bello pronunció el tío! ¡Qué fuerza en su homilía! ¡Cuán enérgica era cada una de sus palabras! Recuerdo casi cada uno de los pensamientos que expuso. Habló sobre la reconciliación, refiriéndose al dicho: «Cuando lleves tu ofrenda al altar, reconciliate primero con tu hermano». Era día de comunión. Inmediatamente después de la homilía se adelantaron los dos intendentes del pueblo, hombres cultos, pero enemigos desde siempre, y se reconciliaron tendiéndose mutuamente la mano. ¡Esto fue todo un éxito! Después de la homilía me quedé con el tío. Había un bautizo. El organista bajó y nos saludó. ¡Qué hombre tan amable! De figura larga y erguida, delgado, algo demacrado, pero aún lozano y con el rostro muy amable, el gesto muy tranquilo y feliz. Por lo demás, tan discreto, tan tranquilo que cada día se ganaba más mi afecto. El tío le invitó a comer con nosotros al mediodía. En la sobremesa deliberamos sobre hacia dónde debíamos dirigir nuestros pasos. A las tres partimos y subimos monte arriba. ¡Cuán sublime impresión no ha de producir un paseo semejante por el bosque! De repente salimos a un claro, e inmediatamente se amplió nuestra perspectiva. Una hermosa imagen se reveló ante nosotros. Nos encontrábamos sobre la falda de una montaña cubierta de brezo. Ante nosotros se extendían campos áureos, el dorado Auen y, ante todo ello, se distinguía claramente Sangerhausen con sus torres. Más allá,

Kyffhauser[3] y, casi en el horizonte, la azulada cadena de los bosques de Turingia. Montaña y valle, bosque y campo formaban un paisaje vivo y multicolor.

Hicimos una larga parada aquí. Luego regresamos a casa de nuevo por otro camino.

Al día siguiente volví a recibir otra carta de Wilhelm, que me llenó de alegría. La lluvia que le había impedido llegar en el día acordado no le había quitado las ganas de venir, por lo que quería llegar por la tarde. Enviamos a un muchacho a Mannsfeld, pero decidimos salir a su encuentro al anochecer. A mitad de camino lo encontramos, y nos alegramos mucho de volver a vernos. Todo el día transcurrió entre alegres conversaciones.

También el martes transcurrió de nuevo de una manera muy agradable. Por la tarde dimos un maravilloso paseo juntos. Al principio el sol quemaba mucho, al fin salimos del campo abierto hacia los prados frescos y llenos de vida, y luego hacia el fresco bosque. Nos detuvimos en una cabaña de carbón. El edificio en su conjunto me pareció interesante, pues nunca antes había visto algo similar. Había ramas de árboles hincadas en el suelo en un gran círculo, de tal forma que las puntas se unían y el conjunto tenía la figura de un frontón. Por encima se había esparcido tierra y césped, así que era lo suficientemente estable frente a la lluvia y el viento. Dentro de la propia cabaña había algunos bancos, por lo demás parecía que todo estaba deshabitado desde hacía mucho tiempo. En las inmediaciones encontramos también algunas instalaciones con hornos de carbón. No tuve el placer de ver la quema, pues no estábamos en la época adecuada.

Al fin salimos del bosque y nos encontramos sobre una ladera bastante escarpada; ante nosotros las azuladas montañas del Harz. Con el catalejo contemplamos las cimas. Pude distinguir la cruz sobre la cima del Joseph. También se podía ver la cima del monte Víctor y el Brocken, todo muy bello y con claridad. ¡Con qué gusto recorrimos las pocas millas que nos separaban aún del lugar predilecto! El ojo ve primero el paraje a lo lejos, el espíritu sin embargo se detiene por un tiempo en él y disfruta, aunque no le pueda seguir el pesado cuerpo.

Al día siguiente vimos, al fin, el más bello paraje de la comarca vecina, el Rammelsburg[4]. El organista se ofreció inmediatamente a guiarnos con su acostumbrada amabilidad, ya que nuestro querido tío se quedó para cuidar a la casera que había enfermado. En un principio, el tiempo nos fue algo adverso. Una atronadora y sofocante tormenta se cernía sobre nuestras cabezas. Pero no nos dejamos asustar, sino que buscamos el camino más directo para llegar lo más pronto posible. A la derecha se extendían cimas con muchos bosques frondosos, que se perdían en el más bello de los azules. Ante nosotros discurría un valle cubierto de prados que limitaba con un sombrío bosque. Lo atravesamos. El camino iba en ascenso, al fin vimos ante nosotros una graciosa casa, llamada la casita suiza. Nos apresuramos hasta ella y cerramos los ojos hasta que nos encontramos en su mirador con toda la comarca ante nosotros. ¡Qué espectáculo tan delicioso! Ante nosotros se hallaba Rammelsburg, más abajo y sobre una montaña boscosa. A derecha e izquierda, por todos lados, cadenas de montañas cubiertas de bosques espesos, que se elevaban unos por encima de otros, y cuyo verde me causó la más grata de las impresiones; por detrás las montañas azuladas del Harz. No se puede uno imaginar un paisaje de bosques más atractivo: el agradable

[3] Pico del Harz, donde se encuentra la gruta de Federico Barbarroja, famosa por la leyenda atribuida a ella. Cfr. KGW I, pp. 268-269.

[4] Lugar famoso del Harz superior.

contraste de montaña y valle, el viejo palacio, el aroma que venía de los bosques, y el cielo azul que reposaba en lo alto tan calmado y en paz. En el valle retumbaba el murmullo del Bode, aunque todo estaba en calma y sin un ruido. Nos quedamos totalmente sumidos en la contemplación. Nos encontrábamos en un éxtasis silencioso. ¡Qué agradable es, por cierto, la soledad del bosque! Encontré arriba, en las paredes de la casa, unos versos escritos en color rojo oscuro que parecían haber brotado de ese sentimiento. Encontré también los nombres de mamá y Liesbeth, que los habían escrito aquí hacía un año. Yo añadí el mío. Nos quedamos aquí una hora larga. Luego el organista nos condujo, por deseo nuestro, a Rammelsburg. Para no dar ningún rodeo, descendimos directamente por la montaña, cruzamos el arroyo del bosque, caudaloso y rico en truchas, y subimos de nuevo por la otra orilla. Aún vimos más lugares románticos, por ejemplo nos encontramos de pronto ante un precipicio, que como el Rosstrappe[5], nos llenó de asombro y espanto. Pero lo más hermoso del camino lo encontramos arriba. Todo el valle del Bode con su alfombra verde, las verdes y delicadas cadenas de montañas a los lados, al pie de la montaña algunas casas que pertenecían a Rammelsburg, el arroyo que, plateado, serpenteaba entre el verdor, y allá, a lo lejos, se confundía el bosque y la pradera: todo ello me ofrecía la vista más bella que nunca había contemplado. Descansamos allí arriba un poco, luego emprendimos el camino de vuelta. El organista nos relataba historias muy amenas de su vida, especialmente de los años 1813 a 1815. ¡Cuánto lamento haber olvidado una historia tan bella como la del cazador del Schill! Por la tarde volvimos a comer juntos, el tío estaba de muy buen humor y nos contó muchas cosas graciosas.

Por la noche llovió algo. A la mañana siguiente vino el señor supervisor de Boneckau para inspeccionar la escuela. Nos fuimos al jardín y allí nos lanzamos al cerezo, una empresa a la que nos dedicabamos con especial entusiasmo. El señor supervisor se quedó a comer y nos invitó a viajar también a Mannsfeld con él, pero el tío declinó la invitación. Tras la comida fuimos a la fuente de los huesos, que, en medio del bosque, brota desde una ladera y arrastra consigo pequeños huesecillos. Juntamos algunos de ellos e intenté encontrar una explicación original; pero parece ser que, como nos dijo un guardabosques, se trataría de huesos de ranas, que se habrían escondido aquí durante el invierno y habrían muerto, siendo luego arrastradas por las corrientes.

Al día siguiente nos dirigimos hacia otro lugar del bosque de Grillenburg[6]. El camino nos condujo, pasando por Luke, a través de un espléndido bosque de abetos y luego se perdía en parte entre la espesura y volvía a aparecer en una zona soleada y llena de fresas. Luego descendía un poco, después de nuevo se elevaba y de repente nos hallamos ante un castillo maravillosamente ubicado. Nos subimos inmediatamente a la parte más alta del muro y disfrutamos con los bellos y multicolores bosques que se extendían ante nosotros. A la derecha la vista era amplia. Un bonito pueblo quedaba a nuestros pies. Por detrás se hallaba el dorado Aue. Las partes altas del bosque de Turingia perfilaban el horizonte. El tío nos contó la siguiente historia referida al lugar. Los señores de Grillenburg habían raptado a la prometida del conde de Mannsfeld. Éste, desconsolado por esta pérdida y disfrazado de trovador, visitaba todos los castillos de la región. En ellos repetía siempre la misma canción, que, como él ya sabía, era bien conocida por su amada. Al fin llegó a Grillenburg. Ante los mu-

[5] Lugar famoso del Harz superior.
[6] Ruinas de un castillo.

ros comenzó, triste, su entrañable canto. Entonces le contestó de repente una voz conocida y se unió en voz baja a la melodía. El cantor, dichoso y sorprendido, volvió presuroso a Mannsfeld, asaltó con sus hombres Grillenburg por la noche, y, como el más preciado botín, se llevó consigo a su amada.

El día siguiente era sábado, célebre porque en él fue tomada la decisión sobre nuestras comunicaciones mensuales y sobre la caja común[7]. Wilhelm y yo habíamos ido al bosque. Allí tomamos asiento y deliberamos sobre el tema. Primero el plan comprendía exclusivamente poesía y ciencia. La música estaba todavía excluida. Surgió una discusión sobre algunas instancias y condiciones. Finalmente callamos malhumorados y regresamos en silencio al jardín del tío. Aquí, al fin, se desataron nuestras lenguas. Ambas partes fueron conciliadoras. Una fiesta anual ha de ser celebrada ese día en el Rudelsburg, para la que cada uno ha de entregar una colaboración escrita que será leída luego en la torre.

El fin de nuestra estancia se iba acercando. De nuevo era domingo, Wilhelm quería partir el martes a toda costa. Antes de la comida volvimos a escuchar una homilía magnífica. El organista fue invitado, de nuevo, a comer al mediodía. Después de haber estado presentes en la hora de la oración, en la que el tío daba catequesis a los niños, nos fuimos los cuatro juntos a pasear. Hoy buscamos las ruinas de un pueblo abandonado. El espeso bosque y la vegetación cubrían el emplazamiento de tal forma que apenas nos podíamos abrir paso. Todavía se reconocía el lugar del cementerio, todo lo demás eran ruinas cubiertas de vegetación e irreconocibles. Luego buscamos fresas y encontramos bastantes. De vuelta a casa terminamos el día conversando animadamente. Me gustaría transcribir aún algunos bellos relatos más que nos contó el tío, pero ¡qué vacío me parece todo lo escrito frente a la palabra hablada y viva! Cuando alguien nos relata una historia, un interés personal se vincula a ella al instante; sin embargo, cuando éste falta, nos parece algo muy insignificante y vano.

El día siguiente fue el día del equipaje. El tío estuvo ausente desde las diez de la mañana hasta las cuatro de la tarde, en casa de un clérigo vecino del que era el cumpleaños. Tras haber recibido la invitación del tío que no aceptamos, pasamos el tiempo transcribiendo bellos poemas y canciones populares que nunca antes habíamos visto, o tocando el armonio y leyendo. Por la tarde visitamos al organista para despedirnos de él. Fue de nuevo extraordinariamente cordial. Luego quisimos salir al encuentro del tío, pero apenas nos habíamos puesto en marcha lo encontramos. Pasamos la tarde de una forma muy agradable, el tío nos relataba aventuras de su vida, la mayoría de ellas las había vivido en viajes. Le escuchamos siempre con mucha atención.

Al fin, el triste martes en el que habíamos de abandonar Gorenzen había llegado. Yo estaba muy afligido y me hubiera gustado quedarme un par de días más. ¡Pero en algún momento tenía que ser la partida!

Nos levantamos con tiempo, bebimos café y desayunamos, y luego, tras una larga despedida, nos pusimos en camino. El tío nos acompañó todavía un buen trecho. Luego se separó de nosotros. Yo me quedé muy afligido. Las pocas palabras de agradecimiento que le pude decir fueron insuficientes por toda la alegría disfrutada y por todas esas horas maravillosas. Y precisamente entonces, con la casa de mi abuelo[8] cerrada para siempre, un lugar tan querido fue para mí beneficioso y me hizo feliz.

[7] Nietzsche alude aquí a la fundación de la asociación *Germania*, que funcionó hasta 1863.
[8] Ernst Oehler, muerto el 17 de diciembre de 1859.

La primera parte del camino fue maravillosa, tanto por los magníficos campos, en los que aún brillaba el rocío, como por los oscuros bosques de abetos en constante cambio. ¡Cuántas veces miramos hacia atrás, melancólicos, a la magnífica región!

Ahora nos apresurábamos hacia el suelo de nuestra patria. Nos dábamos cuenta de ello por la constante subida. Una blanca neblina brillaba en el horizonte. Era el lago Dulce. Pronto nos saludaban a lo lejos las torres de Eisleben. El sol quemaba. Deseé estar allí muy pronto. En la casa de postas nos ocupamos de nuestros equipajes. Luego nos dirigimos a una taberna y tomamos algo. Después fuimos a la casa de Lutero dirigidos por un respetable artesano. Nos recibió un seminarista y nos llevó primero a una sala en la que se hallaban muchos recuerdos de Lutero: manuscritos, retratos de Lucas Cranach[9], algunos príncipes de Sajonia, el cisne de Lutero e innumerables cosas más. Una habitación contigua contenía muy valiosas y antiguas pinturas, *El Fin del Mundo*, *La Crucifixión de Jesús*, *La Resurrección*, algunas de ellas de Lucas Cranach y de otros conocidos maestros. Luego bajamos las escaleras y entramos en la sala en la que Lutero había nacido, también decorada con muchas pinturas. No teníamos mucho tiempo, pronto salimos de nuevo y todavía visitamos al pastor Jahr, el antiguo superintendente de Naumburg. Nos recibió muy amablemente y quedó sorprendido cuando partimos tras una escasa media hora; también nos invitó muy cariñosamente a una estancia más prolongada. Su hijo, un escolar de primaria, nos acompañó a la casa de postas. En breve partimos. Todo el día estuve con malestar que empeoró por la carretera, aburrida y polvorienta. Intenté dormir un poco, pero me despertaba al instante por el ruidoso parloteo de los que me rodeaban. Se hacía notar, en especial, un joven del servicio de viaje, un atolondrado bonachón, que a pesar de sus continuos viajes parecía que todavía no se había dado cuenta de que la vida es también meramente un viaje, sólo que hacia una meta eterna. Nos apeamos en Halle. Mi amigo visitó allí a algunos parientes. Yo me dejé guiar a la estación por un joven que me llevó las maletas. Tras un largo rodeo entré en el hotel de la estación e intenté calmar mi malestar con algo de leer y de comer. A la seis me dirigí a la estación. Me asusté al asegurarme alguien que el tren para Naumburg ya no estaba ahí. Al fin llegó mi amigo y también el tren tras una larga espera, y continuamos a Naumburg. Comenzaba a llover fuerte cuando bajamos allí a las ocho y media. Nos alegramos al llegar felizmente a casa, y cada uno pudo recobrar las fuerzas de sus extenuados miembros y de su destemplado espíritu con un tranquilo sueño. Así acabó nuestro viaje, en muchos aspectos el más agradable que he hecho desde hace tiempo. ¡Lástima que pasara tan mal el último día del viaje de vuelta! Al día siguiente escribí inmediatamente al tío[10] con mi amigo, le di de nuevo las gracias varias veces y le conté mi viaje de vuelta. ¿Qué puedo añadir todavía? Mi tarea es infinita, he conseguido mi meta.

[9] Lucas Cranach El Viejo (1472-1533), uno de los pintores más famosos del siglo XVI alemán, amigo de Lutero.

[10] Cfr. la carta de Nietzsche del 25 de julio de 1860.

10 [8]

Mi vida.

Echar una ojeada al tiempo pasado de la vida y enlazar pensamientos con los acontecimientos más importantes de ella, es algo que no puede ni debe carecer de interés para alguien que dé importancia a su propio desarrollo moral y espiritual. Pues, si bien las semillas de las predisposiciones espirituales y morales ya se encuentran ocultas en nosotros, y la base del carácter de cada hombre es, por así decirlo, innato, las circunstancias externas que nos influyen y que en su variopinta multiplicidad afectan al hombre bien profunda, bien efímeramente, se ocupan, de hecho, de conformar el modo en el que él, como hombre, se muestra tanto en el aspecto moral como en el espiritual. Las situaciones más propicias de la vida, así como las desfavorables, pueden, por ello, mostrarse tanto provechosas como perjudiciales, según las diversas semillas sean solicitadas por ellas hacia las inclinaciones malas o buenas. Cuán frecuentemente los hombres consideran dichosos a los ricos, afamados y, en general, favorecidos por la suerte, y cuán frecuentemente éstos precisamente maldicen su situación vital, que se ha precipitado como carga e intranquilidad del ánimo y ha despertado en ellos inclinaciones que consumen su alegría de vivir. Si esta imputación al destino está justificada, si los reproches dirigidos, en general, contra él son apropiados, entonces esta fuerza administradora ha de ser, o bien ciega, o bien el principio de la injusticia. Es tan impensable situar el más sublime interés del género humano en las manos de un ser carente de pensamiento y de capacidad de discriminación, como confiarlo a algo originariamente malvado. Pues un creador abstracto y sin espíritu no puede dirigir nuestros destinos, como tampoco lo puede hacer un ser originariamente malvado. Pues, en el primer caso, lo carente de espíritu no puede existir —pues todo lo que es vive—, en el segundo caso, sería inexplicable el impulso originario del hombre hacia el bien. En todo lo creado hay escalas que también se han de extender hasta los seres invisibles, si es que el mismo mundo no ha de ser el alma originaria. Así apreciamos un progreso de la vida partiendo de la piedra, de lo aparentemente rígido y sólido en general, en progreso hacia las plantas, animales, hombres, y desembocando en la tierra, aire, cuerpos celestes, mundo o espacio, materia y tiempo. ¿Ha de situarse aquí el límite y el fin? ¿Han de ser los conceptos abstractos los creadores de todo ser? No. Las fuentes primordiales de la vida se alzan sobre lo material, lo espacial, lo temporal. Han de ser más elevadas y espirituales, infinitas las facultades vitales, ilimitada la fuerza creadora.

La progresiva subdivisión de las fuerzas espirituales conforma otra escala jerárquica. Y en ella el hombre se sitúa en la cima frente a todo lo visible, pues él posee la mayor capacidad espiritual. Mas la imperfección y la limitación del espíritu humano, que habría de penetrar el mundo con claridad si fuera el espíritu originario, dirige nuestra mirada a una fuerza espiritual más elevada y sublime, de la que las restantes fuerzas espirituales fluyen como de una fuente originaria. Y todavía se pueden encontrar otras muchas escalas jerárquicas, como el progresivo desarrollo de lo material, lo espacial, lo temporal, lo moral, etc. Todas, sin embargo, y esto es lo importante, determinan primero la existencia del ser eterno y luego también las propiedades del mismo. El reparto de los destinos sólo puede descansar en un ser bueno y, desde luego, en un principio de lo bueno, y no debemos arriesgarnos a retirar, temerarios, el velo que se extiende sobre lo que rige nuestra suerte. ¡Cómo sería capaz el hombre, con la disposición apenas desarrollada de su espíritu, de escudriñar los planes sublimes que el espíritu primigenio idea y ejecuta! No hay nada casual. Todo lo que ocurre tiene un significado, y cuanto más investiga y busca la ciencia, más evidente es el pensamiento de que todo lo que sucede es un eslabón de una cadena oculta. Echa un vistazo a la historia. ¿Piensas que los números se alinean sin sentido? Contempla el cielo, ¿piensas que los cuerpos celestes siguen sus órbitas sin orden ni concierto? ¡No, no! Lo que ocurre no ocurre por aproximación. Un ser más elevado dirige todo lo creado, previsoramente y con sentido.

10[9]

Mi vida.

Echar la vista atrás, a los años pasados, y volver a hacerme presente el tiempo transcurrido, produce siempre en mí una peculiar impresión. Ahora, por vez primera, reconozco cómo algunos acontecimientos han influido en mi desarrollo. Cómo mi espíritu y mi corazón tomaron forma por la influencia de las circunstancias que me rodeaban. Pues, si bien los rasgos primordiales del carácter de cada hombre son, por así decir, innatos, el tiempo y las circunstancias modelan en primer lugar esas incultas semillas y les imprimen determinadas formas, que luego, con el tiempo, se fijan y se hacen indelebles. Cuando ahora contemplo mi vida, encuentro varios acontecimientos cuya influencia es inconfundible en mi desarrollo. Estos sucesos son, sin embargo, sólo significativos para mí y pueden tener poco interés para otros.

Mi padre era clérigo en Röcken, un pueblo que se extiende en las proximidades de Lützen y que se prolonga a lo largo de la carretera. Está rodeado por varios estanques grandes y, en parte, por frescos bosques; sin embargo no es bello ni atractivo. Aquí nací el 15 de octubre de 1844 y, en consecuencia, recibí en mi nacimiento el nombre de Friedrich Wilhelm. Lo que sé sobre los primeros años de mi vida es demasiado insignificante para relatarlo. Diversas características se desarrollaron muy temprano, una cierta calma contemplativa y taciturna por la que me mantenía fácilmente alejado de otros niños, junto a un genio fuerte que en ocasiones se desataba.

El año 1848 tuvo una gran importancia para mí, pues en él experimenté nuevas impresiones. Conocí lo que era la guerra por el acuartelamiento de los húsares. Nuestra comarca quedó al margen de la revolución extendida. Me acuerdo bien, eso sí, de haber visto numerosos vehículos por la carretera, con grandes y coloridas banderas y gente que entonaba canciones. Pero ese año fue más importante para mí por la enfermedad de mi padre, que se prolongó hasta el año siguiente y rápidamente provocó su fin. Fue una infección cerebral con síntomas poco comunes, similar a la enfermedad de su majestad el difunto rey. La enfermedad prosiguió rauda su proceso, a pesar de la extraordinaria ayuda del consejero áulico Opolcer, más tarde médico de cámara del emperador austríaco. La angustia y la preocupación invadieron nuestra casa, que antes había sido morada de la más hermosa felicidad. Y a pesar de que no comprendía el gran peligro inminente, el ánimo triste y temeroso hubo de producir en mí una impresión de intranquilidad. El sufrimiento de mi padre, las lágrimas de mi madre, los gestos del médico llenos de preocupación y, finalmente, los desconsiderados comen-

tarios de la gente del pueblo, me hicieron adivinar una desdicha amenazadora. Y esta desdicha al fin llegó.

Yo tenía sólo

Fue éste el primer período funesto a partir del que toda mi vida tomó un curso diferente.

10[10]

Mi vida[1].

He nacido en Röcken, un pueblo que se encuentra en las proximidades de Lützen y que se extiende a lo largo de la carretera. Está rodeado de prados de monte bajo y algunos álamos y olmos aislados, de tal forma que, desde lejos, sólo asoman, sobre las verdes copas de los árboles, las altas chimeneas y la antigua torre de la iglesia. En torno al pueblo se extienden grandes estanques separados entre sí por estrechas franjas de tierra. A su alrededor fresco verdor y rudos pastos. La casa parroquial y la iglesia se encuentran algo más elevadas, la primera rodeada por un jardín y plantaciones de árboles. Con ella linda el cementerio repleto de lápidas y cruces. La casa parroquial se halla a la sombra de tres olmos, bellamente desarrollados y de amplias ramas. Su soberbia construcción y su disposición interior producen una grata impresión a quien la visita.

Aquí nací el quince de octubre de 1844, y por ello recibí el día de mi nacimiento el nombre de Friedrich Wilhelm. Lo que sé de los primeros años de mi vida es demasiado insignificante como para relatarlo. Diversas cualidades se desarrollaron temprano en mí, como una cierta calma taciturna, por lo que me era fácil mantenerme alejado de los otros niños, y un genio fuerte que en ocasiones se desataba. Viví en un feliz ambiente familiar, sin verme afectado por el resto del mundo exterior. El pueblo y los alrededores más cercanos eran mi mundo, y todo lo que se extendía más allá, un mundo encantado y desconocido. El cielo radiante, que hasta entonces me había sonreído, quedó de repente ensombrecido por negras nubes cargadas de desdichas. Mi padre enfermó gravemente sin que pudiéramos averiguar la causa de la enfermedad. La aguda mirada de Opolzer, el consejero áulico, reconoció inmediatamente los síntomas de un reblandecimiento cerebral. Su estado fue cada vez peor y más crítico. El creciente padecimiento de mi padre, su ceguera, su demacrada figura, las lágrimas de mi madre, los gestos llenos de preocupación del médico, y finalmente, los desconsiderados comentarios de la gente del pueblo, me hicieron adivinar una desdicha amenazante. Y esta desdicha llegó: mi padre murió.

Paso por alto mi dolor, mis lágrimas, el sufrimiento de mi madre, la profunda congoja del pueblo. ¡Cómo me conmovió el sepelio! ¡Cómo me traspasaron de parte a

[1] Trabajo escolar para el que Nietzsche redacta previamente como borrador el fragmento anterior y se apoya en el esbozo autobiográfico de 1858. Cfr. más arriba el fragmento 4 [77].

parte las sombrías campanas mortuorias! Primero sentí que había quedado huérfano y sin padre, que había perdido un padre lleno de amor. Su imagen todavía se encuentra viva en mi alma: una figura alta y enjuta, con finos rasgos faciales y una amabilidad cordial. Admirado y visto con buenos ojos en todas partes, tanto por sus lúcidos discursos como por su cordialidad, honrado y amado por los campesinos, querido como clérigo por su palabra y su acción, el esposo más dulce en familia, el más cariñoso padre. Era el modelo perfecto de un clérigo rural:

«¡Ah, han enterrado a un buen hombre! ¡Pero aún lo fue más para mí!»[2].

Unos meses después sobrevino otra desgracia que presagié con un sueño muy extraño. Me pareció escuchar una melodía fúnebre del órgano de la iglesia. Asombrado, abrí la ventana que daba a la iglesia y al cementerio. La tumba de mi padre se abrió, una figura blanca salió de ella y desapareció en la iglesia. La tenebrosa y siniestra música seguía sonando. La blanca figura volvió a aparecer llevando bajo el brazo algo que no reconocí claramente. La lápida se abrió, la figura entró en la sepultura, el órgano enmudeció y me desperté. A la mañana siguiente mi hermano pequeño, un niño alegre y despierto, sufrió convulsiones y murió a la media hora. Fue enterrado inmediatamente en la tumba de mi padre.

Se aproximaba el momento en el que teníamos que partir de nuestro querido hogar. El último día y la última noche se hallan todavía vivos en mi alma. Por la tarde jugué todavía con algunos niños, consciente de que sería la última vez, y me despedí tanto de ellos como de los lugares que me habían sido tan queridos y estimados. La campana tañía esa tarde por los campos con un sonido melancólico. Una lánguida oscuridad se extendió sobre nuestro pueblo, la luna se elevó y nos miró pálida desde lo alto. No pude dormir, me eché sobre mi lecho intranquilo, agitado, y finalmente me levanté. En el patio había varios carruajes cargados, el pálido resplandor de un farol alumbraba las estancias del patio. Mi futuro no me pareció nunca tan oscuro e incierto como entonces. Los caballos fueron enganchados tan pronto como la mañana clareó. Avanzábamos a través de la niebla de la mañana y entonamos una melancólica despedida de nuestro querido hogar. Naumburg, la meta de nuestro viaje, produjo sobre mí una impresión muy extraña. Todo era nuevo, las iglesias y viviendas, las plazas públicas y las calles, todo despertó mi asombro y confundió en un principio mis sentidos. También me atrajo mucho el paisaje, que contrastaba con la sencillez campestre de mi tierra, con sus bellas montañas, valles con ríos, palacios y castillos. Pronto comencé también mi trayectoria escolar y fui enviado, para mi formación, a una escuela gracias a mis suficientes conocimientos previos. Ese tiempo fue para mí también especialmente importante, pues entonces conocí, por vez primera, a los dos muchachos con los que hasta ahora estoy unido en una fiel amistad. Mi círculo de conocidos se amplió. Fui recibido amablemente por varias familias y comencé a sentirme de nuevo a gusto y como en casa. Viví felices y dichosos momentos en el círculo de mis amigos. Nuestras almas se unían cada vez más firmemente con las mismas expectativas y los mismos deseos, de tal forma que disfrutamos y soportamos juntos alegrías y penas. ¡Qué insignificantes me parecían las tribulaciones de la infancia! Ligeras nubes pasajeras ensombrecen el sol apenas salido. Pero cuando el sol está alto y la

[2] Verso del poema *Bey dem Grabe meines Vaters*, de Mathias Claudius (1740-1815), poeta amigo de Herder.

tierra se oscurece, quiere decir que son nubes realmente pesadas y amenazantes las que le hacen sombra. Pronto me fue reconocida mi madurez para el instituto de bachillerato y entré en aquellas salas que antes siempre había contemplado con un secreto escalofrío. Las aulas tétricas, los gestos severos y eruditos de mis profesores, los muchos compañeros ya adultos que me miraban por encima del hombro con menosprecio, y que apenas miraban al novato desde el alto sentir de su propia dignidad. Todo esto me hizo medroso y tímido. Sólo paulatinamente me acostumbré a sostener mi posición con más confianza y tranquilidad. Al mismo tiempo se desarrollaron inclinaciones y preferencias de las que algunas se han mantenido hasta ahora. En especial, la inclinación a la música, que en el transcurso del tiempo se fue acentuando y ahora está enraizada firme e inalterablemente en mi alma.

Fui avanzando regularmente hasta el tercer curso, y ya había pasado aquí un semestre cuando aconteció algo que me afectó tanto corporal como espiritualmente. Nos fue concedida una plaza en el internado de Pforta, y dejaron a mi criterio si quería aceptarla o rechazarla. Desde muy temprano había albergado una atracción por Pforta, en parte porque me habían atraído la buena fama de la institución y los nombres ilustres de los hombres que habían estado allí; en parte, porque admiraba su bella ubicación y su paisaje. Pronto me decidí por la aceptación de la plaza y nunca me he arrepentido. Si bien la separación de mi madre, de mi hermana y de mis queridos amigos me resultó dura al principio, ese sentimiento desapareció muy pronto, y en breve me sentí de nuevo alegre y a gusto. No ignoro cuán beneficiosamente influyó Pforta sobre mí, y sólo puedo desear el mostrarme ya ahora, y aún en tiempos futuros, como un digno hijo suyo.

MP II, 14, OCTUBRE DE 1861-MARZO DE 1862

[12] 2

Carta a mi amigo, en la que le recomiendo
la lectura de mi poeta predilecto[1].

19:10.61 F. W. NIETZSCHE

Querido amigo,

Algunos de los comentarios de tu última carta sobre Hölderlin me han sorprendido mucho y me siento animado a entrar en liza contigo a favor de mi poeta predilecto. Quiero poner ante tus ojos tus duras e incluso injustas palabras, por si puedes llegar a tener una opinión diferente: «Me resulta totalmente inexplicable cómo puede ser Hölderlin tu poeta predilecto. Esas palabras imprecisas, medio absurdas, de un espíritu abrumado y desgarrado, han dejado, al menos en mí, una impresión triste y, en parte, repugnante. Un discurso confuso, con pensamientos de loco, bruscas imprecaciones contra Alemania, la deificación del mundo pagano, ya naturalismo, ya panteísmo, ya politeísmo, todo enmarañado entre sí. Todo esto impregna sus poesías, si bien en una métrica griega bien lograda». ¡Una métrica griega bien lograda! ¡Dios mío! ¿Es ésa toda tu alabanza? Esos versos, por hablar sólo de la forma externa, manan del ánimo más puro y delicado. Versos que oscurecen con su naturalidad y originalidad el arte y las distinguidas maneras de Platen. Versos, que ya se mecen en la más sublime inspiración de las odas, ya se pierden en los acordes más dulces de la melancolía, ¿no puedes alabar esos versos con otras palabras que con las vacías y ordinarias «bien logrado»? Y ésta no es realmente tu mayor injusticia. ¡Un discurso confuso y de vez en cuando pensamientos de loco! Por estas indignas palabras me parece evidente que eres víctima de un absurdo prejuicio contra Hölderlin, y, en segundo lugar, y ante todo, que tú de sus obras sólo tienes una idea vaga porque no has leído ni sus poesías ni el resto de sus creaciones. Me parece, en general, que crees que él sólo había escrito poesía. O sea, no conoces el *Empédocles*, ese fragmento dramático tan significativo en cuyas notas apesadumbradas resuena el futuro del desdichado poeta, la sepultura de una locura que duró años; pero no como tú piensas con un discurso confuso,

[1] Trabajo escolar. El profesor Koberstein escribió al corregirlo debajo estas palabras: «Debo aconsejar amigablemente al autor que se ocupe de un poeta más sano, más claro y más alemán». Cfr. la carta de Nietzsche a su madre de 12 de octubre de 1861, en la que le pide el libro *Friedrich Hölderlin Kurze Biographie und Proben aus seinen Werken*, Leipzig, 1859. En BN.

sino con el lenguaje más puro de Sófocles y con una abundancia infinita de pensamientos profundos. Tampoco conoces el *Hiperión,* que a mí me produce una impresión semejante al batir de las olas de un mar revuelto por el movimiento armonioso de su prosa y la sublimidad y belleza de las figuras que allí emergen. De hecho, esa prosa es música, notas delicadas y lánguidas, interrumpidas con disonancias dolorosas, que finalmente expiran en un canto fúnebre tenebroso y siniestro. Pero lo dicho atañe principalmente a la forma externa; permíteme añadir todavía algunas palabras sobre la riqueza de pensamientos de Hölderlin, que parece que consideras como desconcierto e imprecisión. Si bien tu desaprobación es justa para algunas poesías de la época de su locura, y aunque entre las más tempranas la profundidad del pensamiento lucha con la oscuridad en ciernes de la locura, la gran mayoría de ellas son joyas puras y exquisitas de nuestra poesía. Te remito simplemente a poesías como «Regreso a la patria», «La corriente encadenada», «La puesta de sol», «El cantor ciego», y te transcribo las últimas estrofas de la «Fantasía del atardecer», en las que se expone la más honda melancolía y el anhelo de la calma:

En el cielo de la tarde florece una primavera,
las rosas florecen incontables, y el mundo áureo
parece tranquilo. ¡Oh, llevadme hasta allí,
nubes púrpuras! Para poder allí arriba
disipar, en luz y aire, el amor y la pena.
Mas, como espantado por una súplica necia, huye
el encantador. Oscurece y en soledad,
bajo el cielo, como siempre estoy.

Ven ahora, sopor suave. El corazón anhela
demasiado, y al final, ¡juventud, te extingues!
¡Tú, inquieto, soñador!
Apacible y serena es luego la vejez.

En otros poemas, como especialmente en «Recuerdo» y en la «Peregrinación» nos eleva el poeta a la suprema idealidad, y sentimos con él que era ése su elemento originario. Finalmente hay otra serie completa de poemas que merece nuestra atención, en la que se dice a los alemanes amargas verdades que tristemente y con frecuencia están bien fundadas. También en el *Hiperión* lanza cortantes y mordaces palabras contra la barbarie alemana. Sin embargo, esta repugnancia de la realidad es compatible con el mayor de los amores a la patria que Hölderlin poseía en grado sumo. Pues él odiaba en los alemanes a los simples profesionales, a los filisteos.

El poeta nos muestra su propia naturaleza en *Empédocles*, una tragedia inacabada. La muerte de Empédocles es una muerte por orgullo divino, por menosprecio a los hombres, por la náusea de la tierra y por panteísmo. Toda la obra, su lectura, me ha conmovido siempre de manera especial. Una superioridad divina vive en ese *Empédocles*. En *Hiperión*, por el contrario, si bien parece bañado por una luz transfiguradora, es todo insatisfactorio e incompleto. Las figuras que conjura el poeta son «imágenes volátiles que con sus notas despiertan la melancolía, nos rodean y nos cautivan, pero también despiertan una añoranza insatisfecha»[2]. En

[2] Cita extraída del libro *Friedrich Hörderlin Kurze...*, ed. cit., p. 28.

ningún otro lugar se muestra la añoranza de Grecia en tonos más puros que aquí. En ningún otro lugar aparece más nítidamente la familiaridad del alma de Hölderlin con Schiller y Hegel, su amigo del alma.

Sólo he podido mencionar hasta ahora unas pocas cosas, pero he de pedirte, querido amigo, que te hagas una imagen del desdichado poeta con los rasgos señalados. Has de atribuir a mis limitados conocimientos de filosofía el que no rebata las acusaciones que le haces por sus opiniones religiosas contradictorias; pues es necesario, en grado sumo, para un examen más detenido de estos aspectos. Tal vez te tomes la molestia, en alguna ocasión, de investigar más profundamente acerca de este punto, y con la aclaración del mismo poner algo de luz en las causas de su trastorno espiritual, que, de todas formas, difícilmente tendría aquí su única raíz.

Seguro que me disculpas por haber usado, a causa de mi entusiasmo, palabras demasiado duras contra ti. Sólo deseo —y esto es lo que contemplo como meta de mi carta— que con ella puedas llegar al conocimiento y valoración sin prejuicios de aquel poeta del que la mayoría de su pueblo apenas conoce su nombre.

Tu amigo

F. W. NIETZSCHE

15[1]

Ante el crucifijo[1]

«*Bloque pétreo, ahí arriba, estúpido demente.*
¡Baja!
¿Pero qué quieres ahora? ¿Qué miras tan fijamente?
¿Nuevos milagros?
Tu lucha ha terminado.
Tu brazo está rígido, tu cabeza rendida.
Si viera cómo todos se arrodillan ante mí,
yo también estaría rendido.
y hace tiempo que habría bajado».

«Titubeo aquí, ante ti, entre polvo
y cenizas.
¡Abajo! ¿Es que estás sordo?
¡Aquí tienes mi botella!»
La hace añicos, la tira,
el cristal cruje, pero la imagen pétrea permanece
inmóvil, elevada en la cruz,
y suplica con sus ojos
morir, morir pronto.

«¡Dios mío! Es un auténtico estúpido,
permanece arriba,
de verdad que tiene la cabeza dura,
lo único por lo que alabarlo.
La botella se hace pedazos,
se ha derramado el licor.
Él agradece la esponja y el vinagre,
enfermo de muerte
arroja el licor amargo».

[1] Poema escrito por Nietzsche en Pforta el 18 de abril de 1863 y dedicado a su hermana.

«Ahora llegan con cánticos y alabanzas
en multitud
y relamen todas las gotas
que por ti resbalan.
Se besan y abrazan
y de mi licor agridulce
dicen —es una genial bufonada:
gracias de corazón
por tus dolores mortales».

«Y, sin embargo, el pobre aquí permanece,
en soledad,
y me observa tan pálido, tan fijamente
que *sus piernas me dan lástima.*
¡Ven conmigo a tierra!
Llevas ahí tanto tiempo —¡qué pena!
Callas tan temeroso —¡no me gusta!
Tú, pobre infeliz,
vamos a divertirnos».

Se eleva, los pies rígidos
y estirados,
poco a poco, sonriente, hasta que
se cubre los ojos.
Un vértigo, leve, le alcanza,
pero vuelve a levantar la mirada,
y llama estridente: ¡Cristo, ven a mí!
¡Yo voy a ti!
¡Suerte en el último viaje!

Asió el pie frío
y vaciló;
fue para él como un saludo helado
del Redentor.
Arrastró el cuerpo, abatido,
hacia arriba, y asió la mano,
La fría mano, la mano helada,
la mirada cautiva,
la cabeza llena de sombras tenebrosas.

¿Pero vive? ¿Y llora? Las lágrimas gotean
en la piedra.
Ávido y presto sorbe
el resto de aguardiente.
«Me vas a salvar, a salvar,
tiro hacia abajo de ti hacia mí,
me elevo hacia ti desde mi tumba,
desde la eterna tumba y desde las cadenas del infierno».

Las columnas quedan en un fúnebre silencio,
espantadas.
Oían retumbar a su alrededor
las campanas del Juicio Final.
Yacía en el suelo, suave,
zumbaba una avispa por
su ojo herido, los miembros rígidos.
Avispa solitaria
que zumbaba de forma ahogada.

En el suelo hay un moneda,
oxidada,
en ella, de puño y letra del diablo
impreso, lo que eternamente cuesta
en el cielo y la tierra
el alma que, a los pies de la cruz,
sumida profundamente en el pecado y el placer,
se cree dichosa
y, sin embargo, ha de ser condenada.

15 [2]

Ahora y siempre

¡Tan duro tengo mi corazón, tan sombríos son los tiempos!
Pero estoy contento.
Me arrastran en el torbellino,
la melancolía, el dolor y la diversión.
Apenas puedo ver ya el cielo,
cielo azul de primavera.
Así son los terribles dolores que me asaltan
ahora, con voluptuosidad y estupor.

He roto con el tiempo pasado
el legado
que me hace recordar,
exhortándome, mi infancia feliz.
He roto lo que me aferra
a la fe infantil.
He jugado con mi corazón
y casi dejo que me lo roben.

¿Y, qué he encontrado? ¡Lo pasado, lo pasado!
¡Sólo lágrimas!
Irreflexión, no un ansia sombría
fue la ola que a los pies me arrojó
los granos de oro. Pero ¿no fueron ilusión?
Brillaron brevemente,
pero en cada línea,
en cada línea escribe la muerte un poderoso no.

Soy viejo como una moneda,
enmohecida,
con musgo, arrugada la figura,
que una vez sirvió de ornamento.
Los surcos profundos y duros de la duda
pasaron,
con la mugre de la vida, parda y petrificada,
recubrirlos querría.

Y quien me dio su corazón,
¿dónde está?
Y agua dio a mi sed,
¿dónde ha ido?
¿Y cada luminoso rayo de sol
que me alcanzaba?
¿Quién me ha arrebatado el último resto de felicidad,
mis sueños y esperanzas?

A mi corazón palpitante lo mando
descansar,
y encima, para enterrarlo, la alegría y la ganancia,
el dolor, el saber, el peso de las montañas.
Entre los tormentos de la angustia,
en horas atroces
arroja, ardiente y abrasado,
sus cadenas.

Encima escribí yo en negro y fuerte
las hojas,
pero apenas permaneció la escritura
en letras rojas.
La escritura que sobre el fondo blanco
ha trazado un dios.

El dios era yo y este fondo
Se ha y me ha engañado

¡Oh! Si pudiera, cansado del mundo,
marcharme.
Y como la golondrina hacia el sur
volar hacia mi tumba.
El aire templado del veraniego atardecer,
dorados hilos,
aroma de rosas en las cruces del cementerio.
juegos y voces de niños.

Sobre la podrida madera me arrodillaría
en silencio.

En lo alto, sobre mí,
perfumada abundancia de nubes.
Me cubriría la sombra de la iglesia,
ondeando los lirios
que me preguntan con su leve brisa
por mis ardientes pensamientos

¡O paz extranjera de mi tiempo!
te saludo
desde mi muda soledad,
donde expío mi vida.
Brote del manantial de mi vida
como sagrada corriente.
Te miro y permanezco mudo,
pues mi corazón anhelante se desangra.

15[41]

Mi vida[1]

¿Cómo se pueden describir la vida y el carácter de un hombre al que hemos conocido? En general, de forma semejante a como describimos la imagen de un paisaje que hemos visto una vez. Se han de tener presentes las particularidades fisonómicas; la clase y forma de las montañas, la flora y la fauna, el azul del cielo, todo ello, en su conjunto, determina la impresión. Sin embargo, lo que primero llama nuestra atención, el conjunto de las montañas, las formas de las rocas, los tipos de piedras, no ofrece por sí sólo su carácter fisonómico al paisaje. En distintas regiones aparecen las mismas clases de montañas, las mismas imágenes de la naturaleza inorgánica como atrayéndose y repeliéndose grupo a grupo, siguiendo las mismas leyes. Diversa es la situación en la naturaleza orgánica. Sobre todo en el mundo vegetal se encuentran los más sutiles aspectos para la observación comparativa de la naturaleza.

Algo parecido resulta al echar una ojeada a la vida de un hombre y querer juzgarla correctamente. No son los acontecimientos casuales, los dones de la fortuna, ni los destinos externos y variables, que surgen de las circunstancias externas y que se tejen entre sí, los que nos han de guiar cuando saltan a la vista como las cumbres de las montañas.

Precisamente aquellas pequeñas vivencias y asuntos íntimos de los que se cree que se ha de apartar la mirada muestran en su conjunto, y de la forma más clara, el carácter individual, surgen orgánicamente de la naturaleza del hombre, mientras que las primeras se muestran vinculadas a él por una simple relación inorgánica.

Tras esta introducción parece como si quisiera escribir un libro sobre mi vida. En absoluto. Pero quiero indicar cómo querría que se entendiesen los siguientes esbozos biográficos. O sea, como un inteligente naturalista que reconoce en sus colecciones de plantas y piedras clasificadas por regiones la historia y el carácter de cada una de ellas, mientras que el niño, ignorante, encuentra en ello sólo piedras y plantas para jugar y divertirse, y el hombre práctico lo desprecia altanero como algo carente de meta alguna e inaprovechable como alimento o vestido.

---

[1] Este fragmento se encontró en el Archivo de Weimar, tras la muerte de la hermana de Nietzsche, fuera de las carpetas que contenían los restantes manuscritos. Se publicó por primera vez en 1936.

He nacido como planta cerca del camposanto, y como hombre en una casa pa
quial.

¿Y para esto este tono adoctrinador? Posiblemente, pero no quiero justific
Sin embargo, una premisa a una biografía, ¿qué puede hacer sino adoctrinar cua
la propia vida no enseña? Los breves apuntes que siguen no pueden ni enseñar n
tretener. Son piedras escurridizas que están revestidas bellamente de musgo y ba

En la carretera que lleva de Weissenfels a Leipzig, pasando Lützen, se extien
pueblo de Röcken. Está rodeado de prados de monte bajo y algunos álamos y ol
aislados, de tal forma que, desde lejos, sólo asoman por encima de las verdes c
de los árboles las altas chimeneas y la antigua torre de la iglesia. En torno al pu
se extienden grandes estanques separados entre sí sólo por estrechas extensione
tierra. A su alrededor el verdor fresco y los rudos pastos. La casa parroquial y la
sia se encuentran algo más elevadas, la primera rodeada por un jardín y plantaci
de árboles. Con ella linda el cementerio repleto de lápidas y cruces. La casa pa
quial se halla a la sombra de tres olmos, bellamente desarrollados y de amplias ra
Su soberbia construcción y su disposición interior producen una grata impresi
quien la visita.

Aquí nací el quince de octubre de 1844, y por ello recibí el día de mi nacimi
el nombre de Friedrich Wilhelm. El primer acontecimiento que alcanzó mi conc
cia en pleno crecimiento fue la enfermedad de mi padre. Fue un reblandecimient
cerebro. El creciente padecimiento de mi padre, su ceguera, su demacrada figura
lágrimas de mi madre, los gestos llenos de preocupación del médico, y finalme
los desconsiderados comentarios de la gente del pueblo, me hicieron adivinar
desdicha amenazante. Y esta desdicha llegó: mi padre murió. Yo todavía no tenía
tro años.

Algunos meses más tarde perdí a mi único hermano, un niño alegre y despi
que de repente sufrió un ataque de convulsiones y poco tiempo después había mu

Entonces tuvimos que abandonar nuestra tierra. El último día por la tarde ju
todavía con algunos niños y me despedí, tanto de ellos como de los lugares que
habían sido tan queridos y estimados. No pude dormir, me eché sobre el lecho an
tiado y finalmente me levanté hacia la medianoche. En el patio había varios carru
cargados, el pálido resplandor de un farol alumbraba las estancias del patio. Los
ballos fueron enganchados tan pronto como la mañana clareó. Avanzábamos a tr
de la niebla de la mañana hacia Naumburg, la meta de nuestro viaje. Aquí comen
conocer la vida y los libros, primero algo temeroso, más tarde algo más anim
pero siempre con la dignidad de un pequeño y absoluto filisteo. Aquí también me
cariñé de la naturaleza con sus bellas montañas y sus valles, con ríos, palacios y
tillos, y con los hombres de mi alrededor y mis amigos.

Comenzó la época del bachillerato y con ella nuevos intereses y aspiraciones
especial germinó entonces la afición por la música, si bien sus primeros rudime
parecían hechos a propósito para destruirla en mí nada más nacer. Mi primer prof
fue, por cierto, un organista adornado por todos los amables vicios de un organis
además jubilado y sin pensión.

Avancé al fin con la debida lentitud y orden hasta el tercer curso. Era el mom
de salir un poco del ambiente materno y de perder la costumbre de ir por los cam

componiendo música para orquesta, y tenía la idea de adquirir un saber y unas aptitudes universales. Vivía con el peligro de convertirme en un verdadero extravagante y visionario.

Por eso fue muy conveniente, en mis seis años como alumno de la escuela regional de Pforta, el esforzarme en concentrar mis fuerzas y dirigirlas hacia una meta fija.

Aún no he dejado esos seis años detrás de mí. Pero puedo contemplar ya maduros los resultados de este tiempo, pues siento sus efectos en todo lo que ahora emprendo.

Así puedo echar la vista atrás agradecido por todo lo que me ha ocurrido, sean alegrías, sean pesares. Los acontecimientos me han guiado hasta ahora como a un niño.

Tal vez ha llegado el momento de tomar las riendas de los acontecimientos y salir a la vida.

Y así, el hombre se libera de todo lo que en su día le rodeó, y no necesita romper las cadenas, sino que, discretamente, cuando un dios así lo dispone, ellas solas se desprenden. Y, ¿dónde está el anillo que finalmente le rodeará? ¿Es el mundo? ¿Es Dios?

F. W. NIETZSCHE
Escrito el 18 de septiembre de 1863

60 [1]

Mirada retrospectiva sobre mis dos años en Leipzig, del 17 de octubre de 1865 al 10 de agosto de 1867

Mi futuro sigue estando bastante oscuro, sin que por ello me preocupe. De igual forma me comporto con mi pasado; en general, lo olvido con toda rapidez, y sólo los cambios y consolidaciones de mi carácter me muestran, de vez en cuando, que los he vivido yo mismo. En una forma tal de vivir uno se sorprende de su propia formación sin entenderla; y no puedo negar que esto tiene sus ventajas, pues la continua contemplación y examen pueden obstaculizar las ingenuas manifestaciones del carácter y dificultar su desarrollo. De vez en cuando, por cierto, parece mostrársemе como si semejante pervivencia consciente tuviese un efecto sólo aparentemente molesto y tan sólo por un tiempo. Piénsese en el soldado de a pie, que teme, en primer lugar, olvidar el paso cuando es instruido para levantar el pie conscientemente al mismo tiempo que a no perder de vista sus errores. Hay tan sólo que crearle una segunda naturaleza[1]: entonces marcha tan libremente como antes. Es muy sencillo encontrar la moraleja de esta fábula, y las páginas que siguen deben constatar que la he encontrado. Me quiero observar a mí mismo, y para no tener que empezar enseguida con el «hoy» inmediato, anticipo algo respecto al curso de los dos últimos años. ¡Dos años! ¡A esta edad! ¿Qué no absorbe un ser joven? ¿Qué no imprime sus garras en el tierno barro?

Me marché de Bonn como un fugitivo. Cuando a media noche el amigo Mushacke me acompañó a la orilla del Rin donde esperábamos el barco de vapor que venía de Colonia[2], no había en mí sensación alguna de melancolía por tener que abandonar un lugar tan bello, una tierra tan floreciente y separarme de mi pandilla de jóvenes camaradas. Más bien, fueron estos últimos precisamente los que me espantaron. No quiero ser injusto con la buena gente, como a menudo lo fui antes. Pero mi naturaleza no encontraba con ellos satisfacción alguna; yo estaba todavía encerrado en mí mis-

[1] Cfr. la carta de Nietzsche a Hans von Bülow de primeros de diciembre de 1882 y a Rohde de estas mismas fechas. Para este tema de la «segunda naturaleza», véase Campioni, G., *Nietzsche: la morale dell'eroe*; ETS. Pisa, 2008, pp. 26 ss.

[2] La amistad de Nietzsche con Mushacke había empezado el semestre de verano de 1864 en Bonn, y continuó el único semestre que éste pasó en Leipzig con Nietzsche. Luego Mushacke se trasladó a Berlín. Cuando Nietzsche fue contratado en Basilea como profesor, la amistad entre ambos se enfrió.

mo con excesiva timidez, y no tenía la fuerza para representar un papel en el trajín de aquel lugar. Todo me resultaba una imposición, y no sabía cómo dominar lo que me rodeaba. En los primeros tiempos, mis esfuerzos se dirigieron a adaptarme a las formas y convertirme en lo que se llama un estudiante resuelto. Pero como continuamente fracasaba en ello, pues el aliento poético que parece subyacer a todos esos impulsos se había volatilizado en mí y se me mostraba abiertamente la mentalidad ruda y estrecha de miras en medio de aquel exceso de bebida, ruido y deudas, entonces algo empezó a moverse dentro de mí: cada vez con más gusto me evadía de aquellas vacías satisfacciones para buscar serenos placeres naturales o estudios artísticos compartidos, y me sentía cada vez más extraño en esos círculos de los que no era posible huir. Además, me afloraban reiteradamente dolores reumáticos, y no menos me oprimía el sentimiento de no haber ganado nada para la ciencia y poco para la vida, a no ser numerosas deudas. Todo esto me producía la sensación de ser un fugitivo, cuando me encontraba en aquella húmeda y lluviosa noche a bordo del barco de vapor, y lentamente veía desaparecer las pocas luces que señalaban a Bonn en la orilla.

Pasé las vacaciones bajo los efectos de este estado de ánimo. Los últimos quince días tuve el placer de pasarlos en la casa de los padres de mi amigo Mushacke. En Berlín hacía yo, por entonces, el papel de quejica: aún veía con demasiada claridad el pasado ante mis ojos; sus cargas pesaban aún demasiado sobre mis hombros, de tal forma que seguro que resulté pesado a mi amigo con mis continuas lamentaciones. Por supuesto que no caí en el error de generalizar esa desazón sobre las relaciones estudiantiles de Bonn, ni mucho menos de criticar con dureza a las uniones juveniles alemanas. Pero que tuviera que encontrarme con gente de esa clase en un concierto de Liebig[3] fue para mí de lo más desagradable; y fui lo bastante descortés como para permanecer, tras el saludo de rigor, toda la velada sentado con ellos sin decir palabra. Cuando, no obstante, uno de ellos se sintió en la obligación de invitarme a su taberna habitual, acudí por contentar a mi amigo Mushacke, pero permanecí igual de mudo y distante que en el primer encuentro, y tuvo que ser difícil despertar impresiones favorables sobre mi talento y mi modo de vida, tanto más cuanto que apenas bebí cerveza ni fumé en absoluto. Seguramente no estaba, por aquel entonces, en disposición de apreciar ni contemplar Berlín despreocupadamente; por el contrario, se debió al estado de intranquilidad y descontento de entonces el que los alrededores de Potsdam y Sanssouci produjeran en mí, con sus atavíos de comienzos de otoño, una honda impresión. Del mismo modo conservo aún entre mis más nítidos recuerdos el del jardín del Teatro Victoria, sin nada verde, los árboles como colas de ratones, los bancos y sillas desordenadamente apilados; y sobre las fachadas de las casas que nos rodeaban, los pálidos rayos del sol de otoño y la pálida atmósfera azul hacia la que los tejados bruscamente se elevaban. También nuestras conversaciones alimentaban mi humor crispado: pues ahí estaban los sarcasmos del insigne Mushacke, sus conocimientos de la alta administración escolar, su ira sobre el Berlín judío, sus recuerdos de la época de los jóvenes hegelianos, resumiendo: toda la atmósfera pesimista de un hombre que había visto mucho por detrás del telón, y que dio a mi estado de ánimo nuevas razones a su favor. Aprendí por entonces con placer a verlo todo negro, dado que la suerte, sin que fuera mi culpa según a mí me lo parecía, hubiese sido negra conmigo.

Fue el 17 de octubre de 1865 cuando, con mi amigo Mushacke, llegué a la estación de Berlín en Leipzig. Nos dirigimos sin rumbo fijo al centro de la ciudad y dis-

[3] Carl Liebig (1808-1872), Capelmeister del ejército.

frutamos con la altura de los edificios, las animadas callejuelas y el vivaz ajetreo. Luego, hacia el mediodía, descansamos en la taberna Reisseschen (en la Klostergasse), y nos pareció un lugar aceptable, aunque tampoco este ambiente estaba libre de jóvenes con los colores negro-rojo-amarillo[4]. Aquí empezó mi estudio del *Tageblatt*, que continué luego leyendo regularmente a la hora del mediodía. Aquel día tomamos nota de los anuncios que ofrecían habitaciones «decentes» e incluso «elegantes», con «alcoba», etc. Así que caminamos calle arriba y calle abajo, escalera arriba y escalera abajo, para visitar las viviendas señaladas y, normalmente, las encontramos sobremanera inmundas. ¡Qué olores percibíamos allí, y qué falta de limpieza! Estábamos ya bastante molestos y desanimados cuando seguimos, no sin reservas, a un anticuario que tenía una vivienda para arrendar, para ver si nos parecía adecuada para nosotros. Ya nos estaba pareciendo el camino demasiado largo y estábamos cansados cuando tomó una callejuela lateral, de nombre «Blumengasse», se paró y nos condujo, cruzando una casa, hasta un jardín. Y en el edificio que había allí nos mostró un pequeño cuarto con alcoba que nos dio la impresión de un agradable retiro, y que bien podía resultar adecuado como domicilio para un erudito. Suficiente; cerramos el trato: viví a partir de ese momento en casa del anticuario Rohn, en la Blumengasse número 4. Mi amigo Mushacke encontró hospedaje en la casa de al lado. Y, como después pudimos apreciar a menudo, en la elección de la vivienda me había quedado yo con la mejor parte. Aquel día, tras finalizar nuestro negocio, nos fuimos al café vecino y tomamos allí nuestro chocolate de la tarde en una atmósfera otoñalmente lúgubre, aunque todavía al aire libre, en espera de todo lo que nos sucedería en esta nueva etapa de nuestra existencia.

Al día siguiente me presenté en el registro de la Universidad. Era justo el día en el que la Universidad celebraba, con un homenaje y con nombramiento de doctores, la inscripción en ella de Goethe hacía cien años. No puedo explicar lo ameno que resultó para mí este acontecimiento casual: con toda seguridad fue un buen presagio para mis años en Leipzig, y el futuro se ocuparía de que, con razón, lo pudiera considerar luego como un buen presagio. El rector, a la sazón Kahnis, nos intentó dejar claro, en conjunto, a los recién admitidos (que formábamos un nutrido grupo), que un genio sigue su propio camino, y que los años de estudiante de Goethe, por lo tanto, no debían de ser tomados en absoluto por nosotros como modelo a seguir. Correspondimos al discurso de aquel hombrecillo rechoncho y nervioso con una furtiva sonrisa y le dimos el riguroso apretón de manos. A continuación recibimos nuestra documentación.

El primer acontecimiento gozoso fue, para mí, el encuentro con Ritschl, que había desembarcado felizmente en su nuevo destino. Según la tradición académica estaba obligado a dar el primer discurso público en el Paraninfo. Se esperaba, pues, con impaciencia la aparición del famoso señor, cuya conducta en los eventos de Bonn había puesto su nombre en los periódicos y en la boca de todos. Masivamente acudió la sociedad académica, pero también numerosos no-estudiantes que se situaron al fondo. Así que llegó prácticamente empujado a la sala con sus grandes zapatos de fieltro y con un impecable traje de gala con banda blanca. Sereno y jovial miraba este nuevo mundo, y pronto encontró rostros que no le eran desconocidos. Al caminar por la sala,

[4] Éstos, que son los colores de la bandera alemana, eran también los de muchas asociaciones estudiantiles. Cfr. la carta de N. a su madre de 22 de octubre de 1865, y a Eduard Mushacke (el padre de su amigo) de 19 de octubre de 1865.

de repente gritó: «¡Vaya, ahí está también el señor Nietzsche!», y me saludó con la mano calurosamente. Muy pronto había reunido un gran círculo de estudiantes de Bonn a su alrededor, con los que charlaba afablemente, mientras que la sala se llenaba cada vez más y aparecían las autoridades académicas. Cuando se dio cuenta de esto, subió a la cátedra con serenidad y despreocupación y leyó su bello discurso latino sobre el valor y las virtudes de la Filología. Su mirada franca, la enérgica juventud de sus palabras, el fuego vivo de su mímica, causaron una general admiración. Escuché cómo un campechano sajón comentó después: «Vaya una alegría que desprende este hombre»[5]. También en su primera clase magistral en el Aula I fue enorme la cantidad de gente que acudió. Comenzó su lección sobre la tragedia de Esquilo «Los siete contra Tebas», cuyas partes principales escuché y luego transcribí.

Ahora quiero hacer un comentario sobre mis asistencias a las clases. He de decir, en primer lugar, que no poseo ningún cuaderno de notas completo de ningún curso, sino sólo unos pocos fragmentos sueltos. Sentí, en cierto modo, preocupación e intranquilidad por esta irregularidad, pero al fin surgió también en esto la fórmula salvífica. Por lo general, no me atraían en absoluto las materias de la mayoría de las asignaturas, sino sólo la forma en la que el profesor transmitía su sabiduría. Era el método aquello por lo que yo sentía un gran interés. Vi cuán poco se aprendía en las universidades en lo que se refiere al contenido, y cómo, sin embargo, tales estudios se estiman, en general, por todo lo alto. Vi entonces claro que lo modélico del método, el modo de tratar un texto, etc., era el punto del que se derivaba un efecto transformador. Así que me limité a observar cómo se enseña, cómo se transmite el método de una ciencia a mentes jóvenes. Siempre me ponía en el lugar del profesor, y desde ese punto de vista ofrecía mi asentimiento o veredicto a los esfuerzos de los afamados docentes. Así que me apliqué más en aprender cómo es uno profesor que en aprender lo que comúnmente se aprende en las universidades. Mantuve siempre la firme convicción de que nunca me faltarían los conocimientos que se exigen a un académico, y confiaba en que la particularidad de mi naturaleza reuniría, con su propio esfuerzo y según un sistema propio, lo que merece la pena conocerse. Mi experiencia ha refrendado siempre hasta ahora esta confianza. Como meta, me rondaba la idea de llegar a ser un profesor verdaderamente práctico y, sobre todo, de despertar en los jóvenes la sensatez y la autorreflexión necesarias que los capacite para no perder de vista el porqué, el qué y el cómo de su ciencia.

No se podrá negar que en esta concepción hay un componente filosófico. El muchacho debe caer primero en ese estado de admiración que se ha venido a llamar φιλόσοφον πάθος κατ' ἐξοχήν. Y cuando la vida se le haya descompuesto ante sus ojos en puros enigmas, con ardua resignación deberá aferrarse a la posibilidad del conocimiento, y en este amplio ámbito elegir según sus capacidades. Cómo he llegado yo a este punto es lo que quiero contar a continuación. Aparece aquí por vez primera, en estos papeles, el nombre de Schopenhauer.

Las contrariedades y preocupaciones de carácter personal suelen asumir fácilmente, entre la gente joven, un carácter más general, por poco proclive que se sea a la δυσκολία. Por entonces, a causa de estas dolorosas experiencias y decepciones, andaba yo a la deriva, sólo, privado de ayuda, sin fundamentos, sin esperanzas y sin un solo recuerdo amable. Procurarme una vida adecuada era mi aspiración desde la mañana a la tarde: para ello rompí los últimos lazos que me ataban a mi pasado en Bonn;

[5] Cfr. la carta de N. a su madre y a su hermana de 26 de octubre de 1865.

rompí el vínculo con aquella sociedad[6]. En el feliz retiro de mi vivienda lograba ensimismarme, y cuando me reunía con amigos, era sólo con Mushacke y von Gersdorff, que, por su parte, tenían mis mismas aspiraciones. — Imagínese ahora qué efecto podía tener en una situación tal la lectura de la obra principal de Schopenhauer. Un día encontré en la tienda del anticuario Rohn este libro, lo tomé totalmente extrañado y lo hojeé. No sé qué duendecillo me susurró: «Llévate este libro a casa». Eso hice, en efecto, en contra de mi habitual costumbre de no precipitarme en la compra de libros[7]. En casa me eché con el adquirido tesoro en el sofá y comencé a dejar actuar sobre mí a aquel enérgico y melancólico genio. Ahí estaban en cada línea la renuncia, la negación, la resignación que me gritaban; ahí vi el espejo en el que se reflejaba la vida del mundo y mi propio ánimo con dimensiones aterradoras. Ahí me miraba el desinteresado ojo del arte, veía enfermedad y curación, destierro y refugio, infierno y cielo. La necesidad del propio conocimiento, incluso la autocorrupción me cautivaron con fuerza; testigos de aquella revolución espiritual siguen siendo, para mí, las hojas intranquilas, apesadumbradas del diario de aquella época con sus inútiles autoinculpaciones y su desesperada confianza en la santificación y transformación del entero núcleo del hombre[8]. Habiendo presentado ante el foro de un lóbrego autodesprecio todas mis cualidades y aspiraciones, estuve enojado, desenfrenado, y fui injusto en el odio dirigido contra mí mismo. Tampoco faltaban los castigos corporales. Me obligué así durante catorce días seguidos a meterme en la cama no antes de las dos de la madrugada y dejarla de nuevo a las seis en punto. Una agitación nerviosa se apoderó de mí, y quién sabe hasta qué grado de necedad podría haber llegado si no hubiesen actuado sobre mí los incentivos de la vida, la vanidad y la obligación de estudiar con regularidad.

Tuvo lugar, por aquella época, la fundación de la Sociedad Filológica. Una tarde, varios de los antiguos estudiantes de Bonn fuimos invitados a casa de Ritschl, entre ellos yo mismo. En la sobremesa, nuestro anfitrión nos sugirió enérgicamente la idea que subyacía a dicha Sociedad. Las mujeres estaban en ese momento en la habitación contigua, así que nada molestaba la elocuencia de aquel hombre enérgico que podía contar por experiencia la efectividad y la influencia de tales sociedades. El pensamiento caló hondo en cuatro de nosotros, esto es, en Wisser, Roscher, Arnold y en mí. Hicimos correr la voz en el círculo de nuestros conocidos y luego invitamos a los elegidos a la «Cervecería Alemana» para la constitución de la sociedad. Ocho días más tarde celebramos la primera de nuestras reuniones regulares. Estuvimos el primer año sin presidente, de modo que, al comienzo de cada sesión, elegíamos siempre a alguno de nosotros para que la presidiera. ¡Qué debates tan animados y desenfadados se produjeron! ¡Y qué difícil era retener algo de entre la algarabía general como opinión común a toda la Sociedad! El 18 de enero de 1866 fue cuando yo pronuncié mi primera conferencia e hice así de alguna forma mi debut en el mundo filológico. Había anunciado que hablaría, en el Restaurante de la calle Löwe Nikolai, de la última redacción de la obra de Teognis. Allí en el salón abovedado, superada la timidez del comienzo, pude expresarme con fuerza y firmeza, y logré el triunfo de que mis ami-

[6] Cfr. la carta de N. al Comité directivo de la *Burschenschaft Franconia*, de 20 de octubre de 1865.

[7] Este ejemplar de la obra de Schopenhauer no se encuentra en BN. Nietzsche adquirió después en Basilea, en 1875, los seis tomos de las *Obras* de Schopenhauer en la edición de Frauenstädt, de 1873.

[8] Este diario no se ha conservado.

gos me felicitasen por lo que habían escuchado. Sorprendentemente sosegado llegué a casa bien entrada la noche, y me senté en mi escritorio para escribir duras palabras en el libro de observaciones, así como para disimular en lo posible, en el registro de mi conciencia, la vanidad disfrutada[9].

Este éxito propicio me animó a entregarle un día mi trabajo a Ritschl, tal y como estaba, en folios sueltos llenos de anotaciones al margen, trabajo que le entregué tímidamente en mano en presencia de Wilhelm Dindorf. Más tarde me enteré de cuán molestos y desagradables le resultaban a Ritschl estos atrevimientos. Al fin tomó el trabajo, tal vez condicionado por la presencia de Dindorf, y unos días más tarde me citó. Cuando nos vimos, me miró pensativamente y me pidió que me sentara: «¿Con qué fin, me preguntó, ha compuesto usted este trabajo?» Yo le dije lo primero que se me ocurrió, que tras él se encontraba una conferencia de nuestra sociedad, y que, por tanto, ya había cumplido su fin. Luego me preguntó por mi edad, por mis estudios, etc., y cuando se hubo informado bien de todo me comentó que nunca había visto nada similar en un estudiante de tercer semestre, tanto en lo referente al rigor del método como a la seguridad en la redacción. Por esta razón, me pidió vivamente que revisara la conferencia para hacer de ella un librito, prometiéndome toda clase de ayuda. Tras este encuentro, mi amor propio se subió por las nubes. Al mediodía, los amigos dimos un paseo juntos hasta Gohlis, hacía un buen tiempo soleado y se me veía radiante de felicidad. Por fin, en una posada, cuando ya teníamos delante el café con las tortas, no me pude contener más y relaté a mis asombrados y nada envidiosos amigos lo que me había sucedido. Durante un tiempo estuve como en delirio: fue la época en que nací como filólogo; sentí el aguijón de las alabanzas que podría recoger en esta ocupación.

Parecía haber impresionado con ello, en especial, a un joven de mi círculo, Gottfried Kinkel, con el que entablé, a partir de ese momento, una relación más cercana[10]. Tengo que decir algo sobre este individuo tan singular, un hombrecillo debilucho, de rostro envejecido y barbilampiño. Por lo demás, con una suavidad de movimientos que hacía pensar en un trato continuo con mujeres, una indiferencia inglesa y una apatía indisimulada contra todo aquello en lo que no quería reparar. Pero lo sorprendente era, sobre todo, que, aunque contaba con escasos recursos y como filólogo apenas hacía otra cosa que trabajos semimecánicos, lo miraba todo a su alrededor como con un cristal de aumento, principalmente a sus amigos. Cuando nos describía a alguno de nosotros, sonreíamos al vernos convertidos en seres hiperbólicos. En fin, así era su modo de ser. Nos invitábamos a nuestros domicilios con frecuencia, ejecutábamos piezas de música y nos perdíamos en conversaciones sobre las metas de la filología. Él, que tenía siempre delante los principios políticos de su padre, él que de vez en cuando daba conferencias en la unión de trabajadores, quería ahora, a toda costa, que en el fondo hubiese siempre fines políticos, mientras yo, según mi naturaleza, propugnaba la desinteresada dignidad de la ciencia. Una vez cambió de repente de opinión, se levantó, me asió por mi diestra y me juró que a partir de ese momento viviría según mis principios. Nuestro trato con él era una mezcla de res-

[9] Cfr. la carta de N. a su madre y a su hermana de 9 de diciembre de 1865. Sobre las actividades desarrolladas por esta *Societas Philologa Lipsiensis*, véase el diario de Wilhelm Wiser conservado en el Archivo Goethe-Schiller de Weimar, con la signatura 72/2807.

[10] Gottfried Kinkel (1815-1882), hijo del poeta del mismo nombre, fue historiador del arte y político. Tras dejar Leipzig, Nietzsche se reencontró con él en Basilea, según cuenta en la carta a Rohde de 7 de junio de 1871.

peto, compasión y asombro. Se ocupaba en preparar para la imprenta cada uno de sus trabajitos científicos, pues los veía como pequeñas obras maestras. Sé que además componía poemas, y quiso cumplir alguna vez su deseo de presentarme sus creaciones, de no ser porque yo, con la mayor de las determinaciones, me había declarado en contra de aquellas composiciones juveniles. Acostumbro a datar el comienzo de la autoconciencia en un joven a partir de que éste haya arrojado al fuego sus composiciones, y así lo hice yo mismo en Leipzig conforme a esta opinión. ¡Paz también para esas cenizas!

Por entonces almorzaba junto con mis amigos en Mahn, junto al gran Blumenberg, muy próximo al teatro Victoria. Desde allí íbamos a veces al Café Kintschy que para mí gozaba de especiales ventajas. Frecuentaba el lugar un distinguido grupo de clientes entre los que se encontraba el catedrático Wenzel, al que llamábamos el «Gato», un hombrecillo de aspecto vivaz y ondulados cabellos blancos, por entonces redactor del *Lepziger Signale*, y a quien nosotros, antes de conocerle, habíamos convertido en objeto de nuestras chanzas[11]. Sentíamos admiración por el adorable suizo Kintschy, un hombre cordial e ilustrado al que gustaba recordar a sus antiguos comensales asiduos Stallbaum, Herlosssohn y Stolle, cuyas imágenes colgaban de las antiguas y pardas paredes. En estas estancias abovedadas no se podía fumar, lo cual me pareció muy agradable. — Por las tardes, y especialmente los sábados, se nos podía encontrar en la recientemente inaugurada taberna de Simmer. Allí iba mi amigo Mushacke, y también von Gersdorff, con quien yo tenía mucho de qué conversar, después de que él hubiera vivido y soportado en Göttingen cosas similares a las que yo viví en Bonn[12]. Fueron estos dos amigos los primeros a los que dirigí la desbordante corriente de la batería schopenhaueriana, porque juzgaba que serían receptivos a tales concepciones. Los tres nos sentimos, en adelante, muy unidos por la magia de este nombre. También buscábamos de forma decidida otras naturalezas que pudiéramos atraer a la misma red. De entre ellos había uno digno de atención, de nombre Romundt[13], de Stade, en Hannover. Con un estruendoso y molesto tono de voz espantaba a todos, y así pasó también conmigo hasta que me acostumbré a desatender esas impresiones externas. Él se encontraba en circunstancias penosas. Su dotada naturaleza no le mostraba el lugar en el que buscar una meta determinada que mereciera su esfuerzo. Los rasgos de investigador, poeta, filósofo, estaban mezclados en él sin remedio, de tal forma que se consumía en una eterna insatisfacción. Que el nombre de Schopenhauer cautivara sus oídos parece lógico después de lo que he dicho acerca de su carácter. Con otros, mis intentos de conversión fracasaron totalmente, por ejemplo con Wisser, en el que, sin embargo, se podía apreciar un fondo similar. Le faltaba, no obstante, la tendencia a la profundidad filosófica y la formación necesaria. De él me llamó especialmente la atención su incansable y agitada ambición que, al no encontrar satisfacción alguna, crispaba todo su carácter, principalmente su sistema nervioso. Deseaba realizar algún descubrimiento en su ciencia, y en ocasiones estaba feliz por un hallazgo supuestamente relevante en el que los demás, tras un examen más atento, no podíamos encontrar nada más que cáscaras. Poseía además una amable inclinación a

[11] Cfr. la carta de N. a Mushacke de 27 de abril de 1866.

[12] Cfr. la carta de Gersdorff a N. de 17 de mayo de 1865.

[13] Heinrich Romundt (1845-1919), acabó también sus estudios filológicos en Leipzig en 1869, con G. Curtius, y, al igual que Nietzsche, intentó estudiar sin éxito la relación de la ética y la física en Demócrito. En los años de Basilea fue uno de los mejores amigos de Nietzsche. Cfr. la carta de N. a su madre y a su hermana de 31 de octubre de 1866.

rodearse de niños y ancianos, y donde mejor se sentía era en las relaciones campechanas y sencillas, donde él podía destacar. Nos atormentaba ya con una nueva división del Prólogo del Evangelio de San Juan, ya con distinciones entre el verdadero y el falso Título, y podía enfadarse de verdad si no veíamos en sus aspiraciones ninguna utilidad y sólo falta de método. Espero que le vaya mejor a esta alma bien intencionada y entusiasta.

Aprovecho la ocasión para añadir algo de otras personas que entraron en contacto conmigo. Me viene a la mente, en primer lugar, Hüffer[14], que atormentaba e irritaba continuamente de la forma más extraordinaria a nuestros dos conocidos Romundt y Wisser, ganándose con ello la enemistad de Wisser y la amistad de Romundt. Un hombre de gran talento, al que la naturaleza le había negado, en cambio, la gracia del talle. Practicaba las bellas artes, particularmente la música, traducía fluidamente del francés, y como era muy pudiente se permitía nadar a contracorriente de las tendencias literarias sin la menor preocupación. Nos tirábamos de los pelos por cuestiones musicales: especialmente sobre la importancia de Wagner, sobre la que no nos cansábamos nunca de pelear. Reconozco ahora, algún tiempo después, que su juicio y su sensibilidad musical eran más finos, y sobre todo, estaban mejor formados que los míos. Pero por aquel entonces no quise reconocerlo, y consideraba hirientes sus desconsideradas réplicas. En fin, ofendía fácilmente con sus formas desenfadadas. Por ejemplo, una vez fuimos invitados los dos a casa de la familia Ritschl. Hüffer acomodó su gruesa figura en un sillón, y cuando éste crujió por el inusitado peso, vociferó: «¡Oh, esto no es *koscher*[15]!», un término que evidentemente debió herir a la señora Ritschl, judía bautizada. Lo mismo le ocurrió cuando, en una ocasión, estábamos en el anfiteatro principal del teatro de Leipzig y conversábamos abiertamente sobre una cantante que había actuado el día anterior. Alabamos su voz, pero tanto más por ello nos disgustaba su rostro asombrosamente feo, y cuya extrañeza Hüffer describió con diversas imágenes y en voz alta y apasionada. Qué sensación, sin embargo, tuvimos cuando una dama, a tres pasos delante de nosotros, se volvió tranquilamente y ofreció al público criticón su rostro, sí, ese rostro asombrosamente feo. No siendo agradable haber ofendido así gratuitamente a alguien, no mejoró la cosa el que después del teatro le enviáramos unas flores con esta dedicatoria: «Para el ruiseñor, una rosa». Se encargó de ello un criado despierto que, más tarde, cuando cenábamos en el Jardín Italiano, nos deleitó con la descripción de cómo había encontrado la residencia de la dama en cuestión.

Desde aquel día, en el que Ritschl había elogiado tan favorablemente mis páginas sobre la obra de Teognis, llegué a una relación más estrecha con él. Casi un par de días por semana iba a visitarle a la hora del mediodía, y lo encontraba siempre dispuesto a entablar una conversación seria o distendida. Habitualmente lo encontraba sentado en su butaca con el Diario de Colonia delante, que seguía leyendo junto con el de Bonn por antigua fidelidad. Sobre la mesa, entre el desordenado montón de papeles, había generalmente un vaso de vino tinto. Cuando trabajaba usaba una butaca que había tapizado él mismo recortando el bordado de un cojín que le habían regalado y claveteándolo luego a un sencillo taburete que no tenía respaldo. En su conver-

[14] Franz Hüffer (1845-1889), crítico musical, publicó ensayos sobre Wagner y Schuman. Fue uno de los mejores amigos de Nietzsche en Leipzig. Cfr. la carta de N. a Mushacke de 11 de julio de 1866.

[15] Seguro, fidedigno, preparado según el rito judío.

sación no tenía reservas; su ira contra sus enemigos, el descontento con las circunstancias existentes, los inconvenientes de la universidad, los caprichos de los profesores, todo salía de su boca de tal forma que demostraba tener un carácter muy poco diplomático. Del mismo modo bromeaba sobre sí mismo, sobre su mala administración, con la que, por ejemplo, había escondido entre sus libros el dinero obtenido en billetes de 10, 20, 50, 100 táleros, para alegrarse al encontrarlos de nuevo. Que alguna vez, al prestar los libros, se produjeran circunstancias curiosas, como que algún estudiante pobre se sintiera sorprendido por un obsequio por el que no estaría bien mostrar agradecimiento, se encargó de relatárnoslo su mujer, mientras Ritschl padre tenía que asentir con semblante avergonzado. En realidad, su afán por ser útil a los demás era realmente notable, y de ello venía que muchos jóvenes filólogos se sintieran obligados a una relación más afectuosa con él, más allá del apoyo que les ofrecía en los asuntos científicos. Sobrevaloraba mucho su especialidad, y era contrario, por tanto, a que los filólogos se ocupasen demasiado de filosofía. A sus alumnos trataba de hacerles lo más rápidamente posible útiles a su ciencia: por ello cuidaba de estimular la vena productiva de cada uno. Además era libre de cualquier credo científico, y le disgustaba en especial la acrítica e incondicionada admiración por sus resultados.

Una naturaleza completamente diferente conocí en Wilhelm Dindorf. Un día me preguntó Ritschl si, por una buena remuneración, quería encargarme de un trabajo que le sería muy útil a la ciencia. Yo repliqué que no tenía inconveniente, siempre que yo encontrase también algún beneficio en ello y pudiese aprender lo suficiente. Me contó entonces Ritschl que el profesor Dindorf deseaba elaborar un nuevo índice para Esquilo, y que deseaba hablar conmigo al respecto. Me encontré entonces, por primera vez en mi vida, ante un gran peligro procedente de alguien que me quería bien. Una noche fui, pues, a casa de Dindorf y, después de que se me quisiera hacer creer que el profesor no estaba en casa, me permitieron entrar tras decir mi nombre. Un hombre robusto, con rasgos apergaminados y refinada cortesía, una personalidad que daba la impresión de estar pasada de moda, pero que, en la inmutable apariencia indagadora de sus escrutadores ojos exhortaba a estar alerta; un hombre así me abrió la puerta, y me condujo a una habitación decorada a la antigua. Intentamos ponernos de acuerdo sobre las tareas requeridas. Él me pidió una prueba por mi parte, que yo le prometí. En visitas posteriores, después de que hubo conocido mi opúsculo sobre la obra de Teognis, me resultó preocupante el modo licencioso e insolente con el que me alababa, al igual que sus opiniones, las cuales delataban un pesimismo profundo pero inmoral; por otro lado exhibía un desagradable egoísmo mercantil. Sus negocios con conjeturas, las ventas y reventas de sus ediciones a libreros alemanes e ingleses, por no hablar de su trato con el tristemente célebre Simónides, me espantaron progresivamente hasta que al fin me aparté de él y dejé escapar todas las propuestas realizadas. Finalmente fue éste también el consejo de Ritschl, que tuvo que sufrir él mismo algunos de los aparentes favores de Dindorf[16].

Más tarde también conocí al enemigo más encarnizado de Dindorf, al en todos sitios conocido Tischendorf[17]. Me fueron confiados algunos pliegos de pergamino

[16] Cfr. la carta de Nietzsche a Gersdorff de 15 de agosto de 1866, y la carta a su madre y a su hermana de 31 de octubre de 1866.

[17] Constantin von Tischendorf (1815-1874), paleógrafo, teólogo y filósofo. Cfr. sobre él la carta de N. a Mushacke de noviembre 1866 y a Rohde de 3 noviembre 1867.

de diferentes siglos, entre ellos un palimpsesto del legado del profesor Keil, sobre los que debía recoger información acerca de su posible valor en favor de la viuda. Aproveché esta oportunidad para presentarme ante un hombre que había conseguido en el extranjero, como representante de una ciencia específicamente alemana, una consideración sin precedentes y que, por este motivo, había perdido completamente su reputación en el estrecho círculo de los eruditos alemanes. Ya sabía yo con quién había de tratar cuando una tarde, en una apartada, bella y tranquila calle, pregunté por su nombre. El «alto consejero» estaba en ese momento ausente, y habría sido desatendido de no haber hecho comprender al criado, así como después a la esposa, que él iba a llegar en cualquier momento. Así logré entrar en su gabinete de estudio, en el que no pude encontrar nada propio de un erudito: sobres de cartas y textos bíblicos griegos se hallaban allí en gran cantidad. También había, en cambio, un cajón en el que se hallaban las *opera omnia* de aquel gran hombre, así como un armario dispuesto para albergar las innumerables órdenes y condecoraciones con las que príncipes y academias habían honrado al afortunado. Cuando apareció, un hombrecito ligeramente jorobado, de fresco y sonrosado rostro y negros cabellos encrespados, le presenté mi propuesta, la cual él tomó justamente como una bagatela, pero a la vez me permitió observar dos rasgos de su carácter. Tan pronto como vio el pliego con la bella muestra de letra cursiva griega del siglo XI, afirmó resueltamente que él poseía la otra parte perteneciente a ese pliego, sin presentar, en cambio, la prueba. Cuando le mostré la escritura totalmente emborronada de otra página, en la que forzando la vista sólo se veían claras algunas letras dispersas, leyó rápido y con seguridad, en una parte donde yo apenas veía nada, una palabra que se encuentra en el Evangelio de Marcos una sola vez y que, por ello, demostraría que nos encontrábamos ante un pasaje de aquel Evangelio. Me divertí para mis adentros con este truco, igual que también él por su parte debió alegrarse de haber ofrecido un *specimen ingenii* tan brillante. Habiendo adquirido confianza de esta forma, comenzó a mostrarme un montón de pliegos extraordinarios y a despertar con ello sobremanera mi interés por su anunciada asignatura de Paleografía. Ésta es también una asignatura a la que asistí con un permanente entusiasmo, aunque en ella apenas había nada que aprender respecto al método y a la exposición sistemática. Se podía dudar si dar a este curso el nombre de «Paleografía» o el de «Aventuras y recuerdos de Tischendorf». Sea como fuere, gozaba de tan mala fama como para producir un efecto doblemente picante en un defensor de la teología creyente. Un punto fuerte de esta asignatura lo constituía la presentación, matizada hasta en sus más sucios detalles, de la estafa de Simónides y su descubrimiento por parte de Tischendorf. Con todo, a pesar de la falta de principios de la exposición, las dispersas observaciones y anotaciones tenían un gran valor para los amigos de la Paleografía, porque a fin de cuentas no había existido aún el hombre, ni existía, que, como Tischendorf, hubiera observado con ojos bien entrenados y estudiado para fines paleográficos doscientos manuscritos griegos que se podrían datar de antes del siglo noveno. De la misma forma, estaba en posesión de las pruebas y documentos más valiosos de todas las muestras de caracteres de escritura, y supo despertar en nosotros el interés por las noticias de tesoros que permanecían en algún lugar escondidos y aún sin descubrir. Así, nos fascinaba con un valioso papiro con grandes fragmentos de Homero, que se hallaba en manos de un inglés en Alejandría, pero que sólo el esposo de su hija, una dama morena nada joven, tenía acceso a él. También me habló de un

palimpsesto en Nápoles todavía por explorar[18]. Por mediación de él me fueron entregados en mano en la Universidad los palimpsestos aún no leídos, que bajo una compacta escritura siria contenían los caracteres del siglo VII. En estas cerca de treinta páginas aguardaban los restos de una gramática griega, que al parecer trataba de un περί ὀρθογραφίας (sobre la ortografía). Quería además señalar que aquí encontré un fragmento de tres palabras de Hesiodo:

Ι]ΜΕΡΟΕΝΤΑ ΜΕΤΕΡΧΕ...
ΜΗΔΕΑ ΩΣ ΗΣΙΟΔΟΣ

En el trato privado, Tischendorf estallaba en inagotables accesos de la más ingenua e inalterable vanidad. Estaba especialmente orgulloso de que el gran enemigo de los alemanes, Cobet[19], sintiese por él cierta consideración. «Los filólogos alemanes no entienden nada» solía decir, «sólo tú eres el que vale». Una vez que Hermann quiso algo de él, Cobet ni siquiera le respondió. A mí, sin embargo, me escribía «ardientes cartas de amor». De este modo hablaba él de sus amigos, sobre cuya ignorancia en temas de Paleografía bromeaba en otros momentos. La vanidad de Tischendorf era hiriente y repugnante; pero inmediatamente después de haberle conocido, se daba uno cuenta de que se trataba de un problema psicológico. En la figura de este hombre había más rasgos disparatados: sobremanera inteligente y hábil, astutamente diplomático, exaltado, frívolo, sobremanera perspicaz en su especialidad, hirientemente meticuloso en sus publicaciones, ingenuamente frívolo sin límite, avaro, *defensor fidei*, cortesano, especulador editorial: *voilà* una tarjeta de presentación, que parece suficientemente variada, de las particularidades de su carácter. En cualquier caso, un Ψυχή ποικίλη.

Durante el segundo invierno que pasé en Leipzig, me dediqué ocasionalmente a estudios paleográficos. Había conseguido, a través de Ritschl, tener acceso casi ilimitado a los tesoros manuscritos de la Biblioteca del Consejo de Leipzig, y me encontraba en ella sumamente a gusto. En las sombrías habitaciones de la Gewandhaus me sentaba por las tardes de buena gana en las largas mesas verdes, con un manuscrito latino delante, que podía ser de Terencio, o de Estacio, o de Orosio. No menos me atraían los jeroglíficos de Adelmo[20], de los que descubrí valiosas y diversas variantes. En un códice de Orosio del siglo XI encontré encuadernado una especie de registro de palabras, perteneciente al mismo siglo, en el que había palabras alemanas dispersas, por ejemplo *steofvater, frosco snebal, rocchen (colo)*, etc. De la gran cantidad de obras impresas antiguas me llamó la atención un Walter Burley[21], que los tratados bibliográficos no conocían: Walter Burley, *De vita philosophorum*, en la Biblioteca del Consejo de Leipzig, HL q[aa] sin nombre del autor ni fecha, siete pliegos de índice, dos

[18] Se trata del códice laerziano existente hoy en la Biblioteca Nacional de Nápoles, con la signatura III, B, 29. Cfr. la carta de Nietzsche a Rohde de 16 de junio de 1869, y la respuesta de éste de 20 de junio. Nietzsche publicó una descripción de este códice en *Beiträge zur Quellenkunde und Kritik des Diogenes Laertius*, par. 6. Cfr. KGW, II-1, pp. 216-218.

[19] Carl Gabriel Cobet (1813-1889), filólogo clásico holandés y profesor en la Universidad de Leiden.

[20] Nietzsche se refiere a San Adelmo, que vivió entre 640 y 709. Fue autor de *De metris et aenigmatibus*, que contiene textos clásicos, especialmente de Virgilio.

[21] Walter Burley (1275-1345), alumno de Duns Scoto, comentador de Aristóteles y autor del *Liber de vita et moribus philosophorum et poetarum*.

columnas, cincuenta páginas de texto, en la cincuenta a la derecha una columna de explícita escritura gótica.

La marca de agua:

Es éste el lugar de mencionar la extraordinaria amabilidad con la que siempre me trataron los empleados de la Biblioteca de la Universidad. Sus maneras recordaban la alabada cortesía y amabilidad sajona, sin su lado oscuro. Mis peticiones de libros eran atendidas por los esmerados señores con sacrificio de tiempo y esfuerzo; nunca me mostraron su desaliento cuando, demasiado a menudo, aparecía con demasiadas exigencias. Puedo nombrar con una consideración especial el nombre del profesor Pückert[22].

En nuestra Sociedad filológica ofrecí cuatro importantes conferencias, a saber:

1. La última redacción de la obra de Teognis.
2. Las fuentes biográficas de Suidas.
3. πίνακες de los escritos aristotélicos.
4. El certamen de los poetas en Eubea.

Estos temas responden a las líneas principales de mis estudios. Debo hacer notar que, para el tercer punto, desarrollé como argumento la crítica a las fuentes de Laercio. Por este estudio sentí inclinación desde el comienzo: ya en mi primer semestre en Leipzig compuse algo al respecto. También le conté algo a Ritschl acerca de ello. Sucedió así que un día me preguntó en secreto, de manera insinuante, si querría ocuparme de una investigación sobre las fuentes de Laercio, dado el caso de que recibiese un determinado incentivo. Me atormentó largo tiempo el sentido de esas palabras, hasta que en un momento de inspiración me quedó claro que el próximo tema que la Universidad propondría para su premio de ensayo tendría esta pregunta como objeto. En la mañana en que los temas fueron publicados me di prisa en llegar a casa de Kintschy y tomé nervioso el noticiero de Leipzig: exacto, ante mis ojos aparecieron las deseadas palabras *De fontibus Diogenis Laertii*. En los días siguientes me ocupé día y noche de los problemas relativos a esta cuestión; una redacción seguía a otra, hasta que finalmente, en las vacaciones de Navidad que empleé para evaluar los resultados conseguidos, llegué de repente a la convicción de que entre las cuestiones de Suidas y de Laercio se podía encontrar un vínculo determinado. Me sorprendió aquella tarde de conocimiento la feliz circuns-

[22] Wilhelm Pückert (1830-1897), bibliotecario de la Universidad de Leipzig hasta 1869.

tancia que me llevó a haber investigado, como arrastrado por un seguro instinto, primero sobre las fuentes de Suidas, y luego sobre las de Laercio, y de tener ahora, de repente, en mis manos las riendas de ambas cuestiones. — Cuanto más rápida y ágilmente avanzaba de un día para otro con mi composición, tanto más complicado era decidirme después en cuanto a la redacción final de mis resultados. Pero el tiempo me acuciaba de forma cada vez más terrible; y, sin embargo, transcurrió para mí el buen tiempo del verano con alegres placeres junto a mi buen amigo Rohde, hasta que nuevos intereses científicos empezaron a torturarme y a obligarme a una incesante reflexión. Ante todo la cuestión de Homero, hacia la que dirigí a toda máquina mi última conferencia en la Sociedad. Finalmente, cuando ya no había más tiempo que perder, me puse con el trabajo de Laercio y compendié mis resultados tan sencilla y escuetamente como pude. El terrible último día de julio comenzó; apreté espuelas con toda energía, y conseguí llegar corriendo a casa de Rohde a las diez de una oscura y lluviosa noche con el manuscrito acabado. Allí me estaba esperando mi amigo, y había preparado ya para mi deleite el vino y los vasos.

Rohde utilizó una vez en una carta a mí dirigida[23] la imagen de que ambos, en cierto modo, habíamos permanecido el último semestre en un pupitre aislado. Esto es completamente cierto, pero sólo me di cuenta de ello cuando el semestre hubo concluido. Sin ser en absoluto nuestra intención, aunque dirigidos por un seguro instinto, pasábamos la mayor parte del día juntos. Trabajar, en el sentido banal del término, no habíamos trabajado mucho, pero a pesar de ello contábamos cada día así transcurrido como una ganancia. Hasta hoy, sólo esa vez he vivido la experiencia de una amistad que nace sobre una base ético-filosófica. Normalmente son los estudios similares lo que aproxima a las personas. Pero nosotros dos teníamos nuestros ámbitos científicos bastante distanciados, y sólo coincidíamos en la ironía y mofa frente a los modales y la vanidad de los filólogos. Discutíamos con asiduidad, pues había una gran cantidad de cosas sobre las que no nos poníamos de acuerdo. Pero tan pronto como profundizábamos en nuestras conversaciones se acallaban las discrepancias en las opiniones y reinaba una completa y calmada sintonía. ¿No sucede en el caso de la mayoría de las relaciones con amigos y conocidos precisamente al revés? ¿Y no tiene el hombre joven precisamente en este punto que sufrir una enojosa decepción? Por eso, cuando ahora pienso en toda aquella época, lo hago con total complacencia, y evoco a menudo la imagen de aquellas plácidas noches en la casa de tiro, o de aquellas horas de descanso en un bello rincón del Pleisse[24], que ambos disfrutábamos juntos como artistas, momentáneamente separados de los apremios de la intranquila voluntad de vivir, y entregados a la pura contemplación.

Me doy cuenta, de todas formas, de que en la evocación de mi pasado en Leipzig salto sin orden de un lugar a otro, y expongo desordenadamente personas y semestres. Para mi propia orientación, anoto aquí, en forma de un índice, los puntos más destacables de cada semestre.

I Semestre, octubre de 1865-Pascua de 1866

Invierno, domicilio en casa de Rohn, Blumengasse 4, en el jardín.
Empiezo a conocer a Schopenhauer.

[23] Cfr. la carta de Rohde a Nietzsche de 10 de septiembre de 1867.
[24] Es el río que atraviesa Leipzig.

Compuesto el «Kyrie»[25].
El «libro de las observaciones».
Fundación de la Sociedad.
Conferencia sobre la obra de Teognis.
Contacto con Ritschl.
Trato con Mushacke y von Gersdorff
El primo Schenkel[26].
Sociedad de Riedel[27]: La Pasión según san Juan, la Gran Misa.
Th. von Arnold, Matinées del futuro[28].
El rey sajón en Leipzig.
Banquete de los filólogos de Leipzig.
Vacaciones de Pascua con trabajo.

II Semestre, Pascua de 1866-octubre de 1866.

Verano. Domicilio en casa de Riedigs, Elisenstrasse 7, bajo.
Exaltación política.
Estimación de Bismark en Leipzig.
La guerra alemana.
Entrada de los prusianos en Leipzig.
Giro en las convicciones políticas.
Conferencia sobre las fuentes de Suidas.
Ampliación del trabajo de la obra de Teognis para el *Rheinisches Museum* en la semana Sadowa.
Hedwig Raabe en Leipzig.
Relación con Romundt, Windisch[29], Hüffer, Kleinpaul.
Excursiones en barca.
Propuesta de Dindorf.
Vacaciones en Kösen para huir del cólera.
Estudios lexicográficos.
Se intenta una sistemática de las interpolaciones en los trágicos griegos.

III Semestre.

Acometo el *De fontibus Laertii*.
Las Navidades traerán los resultados. Escrito un tratado sobre los πίνακες aristotélicos.
Cotejados códices en la Biblioteca del Consejo.
Contacto con Tischendorf.
Presidente en la Sociedad Filológica.
Socio de la Sociedad Filológica.
Estudios onomatológicos.

[25] Cfr. la carta de Nietzsche a su madre y a su hermana de 31 de enero de 1866.
[26] Rudolf Schenkel (1844-1889), hermano del tío de Nietzsche Moritz Schenkel, que estudiaba derecho en Leipzig por esos años.
[27] Carl Riedel (1827-1888), profesor del conservatorio de Leipzig, había formado una coral de la que Nietzsche era miembro.
[28] Cfr. la carta de Nietzsche a su madre y a su hermana de 12 de noviembre de 1865.
[29] Cfr. la carta de Nietzsche a Rohde de 6 de junio de 1868.

IV Semestre, Pascua de 1867 hasta otoño de 1867.

Verano. Domicilio en Weststrasse 59.
Noches en la sociedad de tiro
Trato con Rohde y Kleinpaul.
Finalización del trabajo de Laercio
Conferencia sobre el certamen de los poetas en Eubea
Tarde de conjeturas en casa de Simmer.
Clases de equitación con Rohde en el establecimiento de Bieler.
Última tertulia de la Sociedad.
La bella Elena de Offenbach.
Los últimos días vivo en un Jardín Italiano un piso más arriba que Rohde.
Invitados los amigos por última vez a nuestra casa. Despedida de los estudiantes
Gozos de la naturaleza. «Nirvana»
Despedida de Ritschl.
Viaje al bosque bávaro con Rohde.

69 [8]

Una cadena de acontecimientos, de esfuerzos, en los que trata uno de reconocer las casualidades del destino exterior o una caprichosidad barroca, se revela más adelante como un camino desbrozado por la mano infalible del instinto.

Pforta: La uniformizadora imposición de los horarios.

Reacción en forma de una manifiesta negligencia en determinadas áreas de los estudios artísticos.

Tal vez me hayan echado para atrás la sobriedad y la rigidez filológicas: pero como modelo de personalidad universalmente viva y vivificante en su asignatura de filología, Steinhart[1] fue importante para mí, y *Corssen*[2], en tanto que enemigo natural de todo filisteísmo e inmerso, sin embargo, en una vigorosa actividad científica.

La imagen que nos hacemos de una profesión está, por lo general, derivada por abstracción de los maestros más próximos.

De una vaga dispersión en las numerosas orientaciones de mis capacidades me protegió una cierta seriedad filosófica, que nunca estuvo satisfecha más que ante la presencia de la pura verdad, y el ánimo impávido e incluso propenso a las más duras y nefastas consecuencias. El sentimiento de no alcanzar lo más profundo de la universalidad me arrojó a los brazos de la ciencia estricta.

Y luego el anhelo de escapar de los repentinos cambios emocionales de las inclinaciones artísticas y ponerse a salvo en el puerto de la objetividad.

Uno es sincero consigo mismo, bien por vergüenza, o bien por vanidad.

69 [10]

Siempre me ha parecido interesante observar cuáles son las diversas vías por las que hoy día viene alguien a caer, precisamente, en la filología clásica: pues creo decir algo notorio al respecto al afirmar que algunas otras ciencias, en su floreciente juventud y en su sorprendente fuerza productiva, tienen más derecho al fresco vigor de talentos entusiastas que no nuestra filología, la cual, es cierto, ahora camina altanera, pero la delatan aquí y allá las arrugas de la vejez. Dejo aparte a las naturalezas que

[1] Karl Steinhart (1801-1872), profesor de Filología clásica en Pforta. En 1866 se trasladó a Halle.

[2] Wilhelm Paul Corssen (1820-1875), profesor de Filología clásica en Pforta. Publicó *Alterthuemer und Kunstdenkmale des Cisterzienserklosters St. Marien und der Landesschule zur Pforta*, Halle, Buchhandlung des Waisenhauser, 1868 (en BN). Cfr. la carta de N. a Carl von Gersdorff de 11 de octubre de 1866.

vienen empujadas a esta vía por la vulgar necesidad de ganarse el pan; y tampoco tienen mucho de atractivo aquellas otras que, sin oponer resistencia, se han dejado adiestrar por educadores filólogos para la misma profesión. A muchos les impulsa un talento innato para la enseñanza; pero, incluso para ellos, la ciencia no es más que un eficaz instrumento de trabajo, no la ardua meta de toda una vida a la que mirar con ojos enamorados. Existe un pequeño grupo que se deleita con ojos de artista ante el mundo de formas de los griegos, y otro aún más pequeño para el que los pensadores de la Antigüedad no han sido aún pensados hasta el límite, ni los han dejado todavía de pensar. No tengo ningún derecho a contarme exclusivamente en una de estas categorías; pues el sendero que me ha conducido a la filología se halla tan lejos del sendero de la sabiduría práctica y del bajo egoísmo como de aquel otro sendero en el que el amor entusiasta por la Antigüedad es el que aviva la antorcha. Decir esto último no resulta sencillo, pero es sincero.

Quizá no pertenezca yo, en absoluto, a esos filólogos específicos en cuyas frentes marca la naturaleza con su hierro: «esto es un filólogo», y que siguen, con perfecta integridad y con la ingenuidad de un niño, el camino que les han señalado. A veces, aquí o allá, uno pasa al lado de tales cuasideidades de la filología, y se da entonces cuenta de cuán profundamente diverso es todo lo que crea el instinto y la fuerza de la naturaleza de aquello otro que procede de la educación, la reflexión, o quizá incluso de la resignación.

Debería tener presente que una persona de veintiún años ha dejado ya tras de sí lo más importante de su vida, sin importar lo que será más adelante, cuando ponga de manifiesto lo que dé valor a su vida. Más o menos hasta ese momento, la joven alma va extrayendo de todos los acontecimientos y experiencias que ha tenido, tanto en la vida como en el pensamiento, lo referente a los tipos; y del mundo de esos tipos no podrá salir ya nunca más.

A mí, que apenas he traspasado esos límites de edad mencionados, se me permite [...]

70 [1]

Mi educación, en sus aspectos importantes, me quedó confiada a mí mismo. Mi padre, pastor protestante rural en Turingia, murió demasiado pronto: me faltó la guía severa y superior de un entendimiento masculino. Cuando, siendo un muchacho, llegué a la escuela de Pforta, conocí sólo un sucedáneo de educación paterna, la disciplina uniformizadora de una escuela reglamentada. Pero fue justamente aquella imposición casi militar, que debiendo actuar sobre la masa trata lo individual de forma fría y superficial, la que me recondujo a mí mismo. Puse a salvo de la uniformidad del reglamento mis inclinaciones y aspiraciones privadas, experimenté un cultivo secreto de determinadas artes, y me esforcé, en la palpitante búsqueda de un saber y un placer universales, en romper la rigidez de un horario y de un empleo del tiempo ordenados según el reglamento. Faltaron algunas contingencias externas; de lo contrario me hubiese atrevido a hacerme músico. Por la música había sentido la más fuerte atracción ya desde los nueve años: en aquel feliz estado en el que uno todavía no conoce los límites de sus capacidades y considera alcanzable todo lo que ama, yo había escrito incontables composiciones, y había alcanzado un conocimiento más que dilettante de la teoría musical. No fue hasta la última época de mi vida en Pforta cuando, conociéndome a fondo, renuncié a todos mis planes de vida artística; desde entonces, en el vacío así creado, vino a insertarse la filología.

Quiero decir que buscaba un contrapeso a las inconstantes e inquietas inclinaciones que me habían dominado hasta entonces, una ciencia que pudiera ser cultivada con fría ponderación, indiferencia lógica y un trabajo uniforme sin que sus resultados nos lleguen al corazón a la primera de cambio. Todo esto creí por aquel entonces encontrarlo en la filología. Un estudiante de Pforta tenía directamente en la palma de la mano las condiciones previas para estos estudios. Se asignaban de cuando en cuando en esta institución tareas específicamente filológicas, comentarios críticos a determinados coros de Sófocles o de Esquilo, por ejemplo. Asimismo, es también una ventaja especial de la escuela de Pforta algo que, para un futuro filólogo, es del todo indispensable: que entre los estudiantes mismos una lectura asidua y lo más variada posible de los autores griegos y latinos sea considerada de buen tono. Pero la mayor fortuna fue para mí dar con excelentes profesores de filología, en cuyas personas se fundamentó mi juicio sobre su ciencia. Si hubiera tenido entonces profesores como los que se encuentran a veces en los institutos, micrólogos de estrecho corazón y sangre de rana que no conocen de su ciencia más que la polvareda erudita, habría abandonado la idea de pertenecer alguna vez a una ciencia a cuyo servicio quedan esos charlatanes. Sin embargo, me encontré delante de mí con filólogos como Steinhardt,

Keil, Corssen, Peter[1], hombres de libre mirada y sano carácter, algunos de los cuales también me concedieron su simpatía. Así sucedió que, ya en los últimos años de mi vida en Pforta, me ocupara en privado de dos trabajos filológicos. En uno de ellos intentaba exponer la saga del rey ostrogodo Hermanarico según las fuentes (Jordanes, Edda, etc.), en todas sus ramificaciones; en el otro, describir una clase particular de tiranía griega, la megarense. Quien sale de Pforta suele dejar un trabajo escrito como recuerdo; a este fin estaba destinado mi segundo trabajo, que, al final, se transformó en una pintura del carácter de Teognis de Megara.

Cuando tras seis años de estudios me despedí de Pforta como de una severa pero muy útil maestra, me trasladé a Bonn. Allí me di cuenta asombrado de cuán instruido, pero cuán poco educado, llega un estudiante de uno de esos colegios reales a la universidad. Él ha pensado mucho por su cuenta, y ahora le falta la capacidad para expresar lo que piensa. Todavía no ha experimentado la influencia formadora de las mujeres; cree conocer la vida a través de los libros y de los relatos y, por eso, ahora le resulta todo tan extraño y desagradable. Así me sucedió a mí en Bonn. No todos los medios a los que recurrí para superar aquellas contrariedades eran, tal vez, buenas elecciones, y la contrariedad, las relaciones molestas, las obligaciones, etc., hacían [—]

[1] Karl Keil (1812-1865), Profesor de Filología clásica en Pforta; Karl Ludwig Peter (1808-1893), filólogo y Rector en Pforta entre 1856 y 1873.

X 14 A, GSA 72/2837, OTOÑO DE 1868-PRIMAVERA DE 1869

71 [1]

Currículum de Basilea[1]

Yo, el hijo de un pastor protestante rural, nací el 15 de octubre de 1844 en la villa de Röcken, a poca distancia de Merseburg, donde pasé los cuatro primeros años de mi vida. Cuando la muerte prematura de mi padre nos impuso cambiar de residencia, la elección de mi madre recayó en Naumburg. Aquí realicé mis estudios preparatorios en una escuela privada para entrar en el instituto catedralicio, pero sin permanecer mucho tiempo. Enseguida se presentó la ocasión de ser admitido en la cercana escuela de Pforta. Un estudiante de Pforta tiene directamente en la palma de la mano las condiciones previas para estos estudios de filología. En esta institución se asignan, de vez en cuando, tareas específicamente filológicas, comentarios críticos a determinados coros de Sófocles o de Esquilo, por ejemplo. Asimismo, es también una ventaja especial de la escuela de Pforta que entre los estudiantes mismos una lectura asidua y lo más variada posible de los autores griegos y latinos sea considerada de buen tono. Pero la mayor fortuna fue para mí tropezarme con excelentes profesores de filología en hombres como Steinhardt, Corssen, Koberstein[2], Keil, Peter, etc., algunos de los cuales también me concedieron su simpatía.

Cuando tras seis años de estudios me despedí agradecido de Pforta como de una severa pero muy útil maestra, me trasladé a Bonn. Aquí mis estudios se encaminaron durante una temporada hacia el aspecto filológico de la crítica de los Evangelios y la investigación de las fuentes del Nuevo Testamento. Además de estas incursiones en la teología, frecuentaba los seminarios de filología y de arqueología. A distancia comencé a admirar la personalidad de Friedrich Ritschl. Me pareció, pues, lógico dejar Bonn cuando él lo hizo, y elegir Leipzig como mi nueva patria académica.

Aquí me sentí muy bien; sobre todo encontré algunos compañeros con mis mismos intereses con los que no tardé en fundar una Sociedad filológica. En ella pronuncié cinco conferencias de cierta importancia, cuyos títulos creo oportuno detallar a continuación: «La última redacción de la Teognidea». «Las fuentes de Suidas». «Los catálogos de los escritos aristotélicos». «La contemporaneidad de Homero y Hesio-

[1] Éste es el Currículum vitae que Nietzsche presentó en la Universidad de Basilea.
[2] Karl August Koberstein (1797-1870), profesor de Literatura en Pforta.

do». «El cínico Menipo y las sátiras varrónicas». Por iniciativa de Ritschl, se han publicado en el *Rheinisches Museum* los siguientes artículos: «Para la historia de la colección de sentencias de Teognis», «El canto de Dánae de Simónides», «*De Laertii Diogenes fontibus*». En el año 1866 me decidí a concursar al premio a la mejor disertación propuesto por la Facultad de Filosofía. La noticia de que se me había concedido ese premio la recibí en Naumburg. En el verano de 1867 tuve que dejar los estudios, puesto que, entretanto, había sido declarado apto para el servicio militar. Como artillero a caballo tuve mucho trabajo y mucho que aprender; pero, a consecuencia de una desgraciada caída, quedé afectado de una grave enfermedad, la cual trajo consigo, en cambio, la grata consecuencia de permitirme regresar a mis estudios mucho antes de lo que lo habrían autorizado las ordenanzas militares. En octubre de 1868 dejé Naumburg completamente curado para preparar, en Leipzig, mi doctorado y habilitación. Pues mi intención era conseguir ambas cosas al mismo tiempo; sin embargo, según establecen las normas académicas vigentes, no se me concedió la habilitación antes de la Pascua de 1869.—

FRIEDRICH WILHELM NIETZSCHE

2. EL HEROÍSMO: PROMETEO, BYRON, HERMANARICO

MP I, 27, S. 3-12, ABRIL-OCTUBRE DE 1859

6 [2]

Prometeo.
Drama en un acto.

Escena I.

Japeto. 1. Hijo, ha llegado la hora,
el sacrificio aguarda para sellar
nuestro pacto eterno con los poderes
celestiales.
Prometeo. 2. ¿Cómo? Padre, ¿qué estás diciendo?
No, eso nunca. En lazos así
no quiero dejarme encadenar,
libre quiero ser, y señor de esos hombres
a los que la existencia vine a dar.
¡No soporta mi fiero espíritu
que los dioses, nacidos de nuestra misma estirpe,
tengan el mando! — (*Breve pausa*)

Pero dime, ¿qué alianza
habrá de ser sellada? ¡Poder igual,
si no puede ser de otro modo, sea el trato!
Japeto. Hijo, ¿qué podría yo decirte?
no te enfades con tu padre, que quería lo mejor:
Seguro sabrás que los dioses son más poderosos...
Prometeo. ¿... que nosotros?
Esto tendrás, oh padre, que demostrármelo.
¿Olvidas que en otro tiempo este Zeus,
al que tú pusiste al cuidado de nosotros, Titanes,
subió al trono sólo con mi ayuda,

arrojando a su padre a los infiernos?
Mía es la gloria de aquel acto grandioso;
gracias a mí los nuevos dioses recibieron
todos sus poderes; ¿y ahora yo,
que los he elevado de este modo, tendré
que humillarme ante ellos y reconocer
que su poder es mayor que el mío?
¡Qué insensatez, padre!
Japeto. Escúchame. He querido hacer felices
a los hombres para que las luchas eternas
de sus señores no les molesten.
Prometeo. ¡Pero qué haces, padre!
Japeto. Pues estoy firmemente convencido
de que los celestiales nos desprecian
como nosotros les despreciamos a ellos...
Prometeo. Extraño desprecio
si pones su poder por encima del nuestro.
Pero esto lo haces tú, no yo.
Japeto.—Terriblemente
podríamos sentir su cólera.
Prometeo. Yo nunca
la sufriré, pero tendré siempre cuidado
de que puedan, bajo nuestro gobierno,
morir tranquilamente libres de tormento.
Japeto. Ya veo que no aprobarás
lo que he decidido, y provocarás mi cólera.
Prometeo. Entonces habla, padre. ¡Tengo un presagio terrible!
Temo que, con esta terrible alianza,
hayas comprometido para siempre
mi libertad, mi alegría y mi orgullo.
Japeto. Escucha, pues. A estos hombres
los he confiado a los dioses como sus protegidos,
y la palabra sancionará el pacto.
Pero ¡silencio, se acercan!
(*Salen los dos rápidamente*)

Escena segunda.
Monólogo de Prometeo.

¡Ay, que tenga que ver esto! Ya presentía yo
que, desde hace tiempo, un designio semejante
guardaba mi padre en su corazón, y sólo vacilaba
en revelármelo. ¡Ay, ay!
Mi felicidad se me fue, ya no soy
independiente, y pronto tendré
que encadenar de verdad mi orgulloso ánimo,
que nunca hasta ahora toleró un amo.

Cerrar el pacto para siempre. Y nunca más podré estimar
a quienes no llevan una vida pura
y libre de vicios, y que ahora habrán de dar
ejemplo de vida a esas pobres criaturas.
¿No puedo abatirlos, igual
que los hice poderosos y respetables?
(*Se acerca una tempestad*)
Qué silencio en torno a mí, no sopla ni una brisa,
humildes bajan la cabeza los árboles
y esperan a su señor. También yo deberé
arrodillarme ante el Omnipotente.
(*Suena un trueno terrible*)
¡Se acerca! ¡Se acerca! La tempestad lo precede
y anuncia su poder. ¡Cómo! ¿Te enoja, Zeus,
que te dispute poder y dominio?
Entonces lanza tu rayo abrasador
y arrójame al polvo, a ver si puedes.
(*Un rayo*)
¡Se acerca! El rayo anuncia sus pasos,
siento vibrar el aire;
el sacrificio aguarda —preparado con arte y astucia—
¡Ya sube la llama! Corazón, dame fuerzas
pues un engaño debe ahora revelar
si él es el soberano o mera apariencia:
Entonces le despojaré de su trono,
y su corona ceñirá mi cabeza
y su cetro estará para siempre en mi diestra.
(*Sale*)

Escena tercera.

Zeus. ¡Celestiales! Sabed con qué objeto
dirigimos nuestros pasos
hacia Japeto y hacia su hijo Prometeo.
Un pacto que sólo puede aumentar nuestro poder
y elevar nuestra gloria es la razón
que aquí nos trae. Pero, ¿bajo qué dominio
vivirá este linaje?
Plutón. ¿No será bajo el mío?
Pues ¿no son ellos también esclavos de la muerte,
como todo lo terrenal? ¡Será por tanto justo
que se arrodillen ante mi cetro!...
Zeus. ¡No es así, hermano! ¿Es que no están
bajo mi poder los campos por donde vagan
los nuevos seres? ¿No me llaman señor?
Poseidón. ¿No tendré yo el mayor derecho,
puesto que están formados de mi elemento?
Atenea. Padre, si se me concediese hacer de mediadora,

a ti y a Poseidón quedará sujeto el hombre mientras vive,
y a los infiernos tenebrosos cuando muere.
¿Cómo querrías, oh Plutón, reinar sobre la vida,
tú que hasta ahora sólo has regido a los muertos?
Zeus. La sentencia no me descontenta.
Plutón. También yo acepto ese trato.
Poseidón. A mí tampoco
me descontenta.
Zeus. ¿Y tú, mi amada hija?
¿Qué premio quieres por esta sentencia?
Atenea. Dame, oh padre, el poder
de plasmar su espíritu y hacerlo
sensible al arte.
Zeus. Bien, hija, ¡que así sea!
Ahora ¡vamos todos, a los Titanes!
¡Marchad, oh vientos, y anunciad mi poder!
¡Trueno, retumba terrible y llena de terror
su corazón. ¡Rayos, estallad!
¡Así van por el aire los Olímpicos!...

6 [3]

IV.

Prometeo. Aquí están los sacrificios para cerrar
el pacto querido por Japeto. ¡Ven, padre!
(*entran Japeto y los dioses*)
¡Zeus, glorioso y augusto entre los
dioses sempiternos,
elige la parte que quieras, como el corazón
te mande!
(*pausa*)
Zeus. ¡Engaño, engaño, engaño vergonzoso![1]
Desenmascarados quedan los embusteros. Os juro
venganza eterna, terriblemente habréis de
arrepentiros.
¿Era éste el pacto? ¿No sería más bien el agradecimiento
por jurar proteger a los hijos de la tierra?
(*Zeus desaparece con los demás dioses*)
Prometeo. ¿Qué será de mí? ¡Ay, son omniscientes!
¡Ay, un engaño ha quedado desvelado!
¿Qué me pasa? ¿Qué escalofrío es éste? ¿Tendré ahora que
reconocer su poder? ¡Ay, eso habré de hacer! ¡La desesperación
me invade! ¡Qué oscuro se está poniendo el cielo!
¡Cómo truena!
¿Dónde huiré? ¡Ay, qué horribles visiones
me rodean! ¡Ay, las Erinnias!
¡Sus cabelleras al viento! ¡Sus serpientes silbando!
¡Ay, si pudiese huir! Pero no puedo. ¡Ay,
ay!
¡Sombras, dejadme; desapareced! ¡Idos al reino
de los infiernos!
(*cae al suelo*).

[1] Cfr. Hesíodo, *Teogonía,* vv. 543 ss.

Coro de los hombres[2]

(*entre truenos y rayos suena el siguiente canto*)

a) Más allá de los poderes que
gobiernan en las escarpadas
cumbres del Olimpo,
ningún poder alcanza.
Todo es perecedero,
sólo ellos son eternos,
imponentes
sobre el tiempo y la muerte.

Que nadie se atreva
con temeridad y arrogancia
a encararse con esos
poderes celestiales.
Se hundirá en el polvo
y la tierra cuando
rompa las cadenas que
le tienen aprisionado.

Como las olas de un río
se mueve su vida,
fluctuante hacia los oscuros
poderes de los infiernos.
Lleno de humildad póstrese
en tierra, e invoque
la protección y ayuda
de aquellos poderes.

b) Pura e inocente es la
divinidad que nos guía
para que quedemos a salvo
en las tempestades y en los sufrimientos,
recorriendo la vida
según su ejemplo,
hasta que el Genio
baje la antorcha.

Pero ay de aquellos
cuyos mismos dioses
no están libres de vicios,
de culpas y errores[3].
Como la caña, se hunden

[2] Nietzsche se inspira para componer este Coro en el poema de Goethe, *Das Göttliche*.
[3] Cfr. Schiller, F., *Die Kraniche des Ibykus*, v. 121.

lentamente en los infiernos
cuando las tormentas de la muerte
les sobrevienen.

c) A ellos, el morir les parece
sólo una horrible despedida
de las alegrías de la vida,
de los placeres de la tierra.
¡Pero la muerte es en sí misma
la divinidad que
con alegría nos guía
a la eterna meta!

d) Ay del caído
que con lágrimas eternas
de profundo pesar y arrepentimiento
lava su culpa.
Ay de quien conoce
la cólera de la divinidad,
y vuelve a ella la mirada
con temor y terror.

Pero no es perpetuo el enfado
de esos poderes celestiales,
aun cuando el pecador
se crea del todo abandonado.
y no espere nunca
que se le perdone su error,
ellos se muestran
indulgentes y misericordiosos.

e) Y ante la divinidad queda
purificado el culpable,
y en las aguas del Leteo
se hunde su culpa.
De la oscuridad del pecado,
del crepúsculo del pesar
resurge entonces como el radiante
ojo del cielo.
(*Zeus desaparece con los dioses*)
Es omnisciente.

Coro.
Veo el arroyo bramar.
Se hace un inquietante silencio.
Ejemplarizaciones.

6 [7]

Signos de interrogación y anotaciones añadidas,
junto con un
signo de exclamación general
sobre tres
poemas, titulados *Prometeo*[1].

Es siempre algo muy embarazoso que un poeta reseñe sus propias obras, pues se considera, en general, que cada uno tiene, para sus defectos, una forma particular de ceguera que, sin embargo, observando las debilidades de los demás, se transforma extrañamente en una perspicacia de lo más sorprendente. Pero, dado que se trata de un fenómeno muy acostumbrado y bien conocido, y que se han escrito ya muchos libros sobre la necesidad del autoconocimiento, me ha parecido no carente de mérito empezar con buen pie de este modo (o sea, examinando mis propios errores). Muchos serán probablemente los que aquí pongan ya un signo de exclamación, donde las dimensiones de ese signo son muestra de su agitación interior. —

El título del poema a examinar es «Prometeo». ¡Uy, todos se horrorizan! ¿Es que queremos volver a los tiempos de Esquilo? ¿O es que no quedan ya hombres, de manera que nos toca volver a poner en escena a los Titanes? (Modesta duda). ¡Inaudita afrenta para la humanidad actual! Hoy, que todo florece, ¿vamos a volver atrás, a los orígenes primeros de la civilización? — ¿No es ésta una insolencia apenas concebible?

(*El poeta carraspea durante estas objeciones, se encoje de hombros y comienza*)

¡Respetado público! Me complace tener el honor, del que ya muchos han gozado y que yo anhelaba hacía años, como un ciervo anhela el agua, de conocer al público que todo lo penetra y que siempre marca la norma, y del que imploro, con ocasión de este intento primerizo para el que casi me faltaba valor —ese valor del que todavía no logro capacitarme y que tantas lágrimas y suspiros me ha costado darme a conocer con este débil fruto de mi Musa—, imploro, según justa medida, su favor y su gracia, tan importantes que cuando, como con frecuencia sucede, les faltan al talento joven, o en su caso al genio, le viene en pocas palabras a faltar todo, viéndose constreñido a

[1] De las tres páginas manuscritas en las que está escrito este poema, la primera tiene la fecha del 19-4-59 y las otras dos 20-4-59. Por eso Nietzsche habla aquí de tres poemas. Cfr. la carta a Pinder de abril-mayo de 1859.

abandonar las brillantes esperanzas que llenaban su alma, la cual, por lo demás, es proclive a los castillos en el aire y a adentrarse en la nada. —

Público. Vaya, qué cosa más insoportable para nuestros finísimos oídos. Joven amigo, sobre su prólogo se puede decir más que sobre la obra entera. ¡Qué rígido y forzado, qué falto de poética, qué insoportable extensión de los períodos! Mis delicados nervios se ven desagradablemente afectados por semejante verborrea. Qué distinto sería un discurso de esta clase:

«Era un divino y espléndido día de mayo. Las alondras revoloteaban en el siempre fresco aire azul, las mariposas aleteaban alrededor de capullos de rosas en flor como duendes bromistas, las suaves brisas, cargadas de los más diversos perfumes, me envolvían, y una nunca experimentada dicha me había invadido en lo más íntimo. Lo que entonces brotó del espíritu creador lo deposito, si bien como débil signo de mi agradecimiento, en vuestro templo, ¡oh Musas!, vosotras que me habéis otorgado vuestra indecible gracia, y que espero, si a un pobre mortal le es concedido implorar el favor de los dioses, que continuéis dándomela también en el futuro. Puedan las eternas armonías de la poesía resonar siempre alrededor de mi espíritu, y sustraerlo de la miseria de la existencia terrena para transportarlo a vuestros dichosos salones» (*el público llora; ¿el poeta...?*).

Un capitán corpulento: ¿No podrían decirme qué tipo de animal era en realidad este Prometeo?

Un joven oficial: ¡Un Titán, señor Capitán!

El primero: ¡¿Y qué es un Titán?!

Una señora mayor: ¡Vaya, señor mío! ¿Quién tiene ganas de ocuparse de semejante ralea pagana?

Un joven estudiante: ¡Una novela de Jean Paul[2], señor!

Capitán: Puff... ¡y además, poesía!

Consejeros: «Más allá de los poderes que viven en las escarpadas cumbres del Olimpo, ningún poder alcanza».

Profesor: ¿Quién lo afirma? El señor poeta ha leído poco a su Esquilo, pues ignora que en Prometeo encadenado, *Página 15, Vers 19, edición Dindorff*, dice:

«Ni siquiera Zeus escapará de su destino.»

¿No dice aquí expresamente nuestro digno Esquilo que lo dicho es un absurdo?

Capitán corpulento: Mi señor *studiosus*, ¿quién es en realidad este Esquilo?

Estudiante: Un héroe de la tragedia, sublime en el juego escénico y en la acción, que gracias a los Titanes provoca grandes pasiones.

El primero: ¿Gracias a los Titanes? Curioso, un buen jugador, excelente comerciante, y que provoca pasiones mediante novelas. Aún vive, ¿no?

El segundo: Vivió muchos siglos antes de Cristo.

El primero: Entonces también *Jean Paul* debió vivir en ese tiempo, ¿no?

Profesor: Todo es perecedero, sólo ellos son eternos, imponentes sobre el tiempo y la vida.

Consejero: ¿A qué llama el joven señor poeta eterno?

[2] Jean Paul Richter había publicado, entre 1800 y 1803, una novela titulada *Titán*.

Poeta: Señor y mecenas mío, su bondad y gran benevolencia hacia mí me confunde por completo (*carcajada general*): no merezco que usted se ocupe de mí. (*Ásperos aspavientos generales.*)

Era una espléndida tarde de mayo, los ruiseñores cantaban como tubos de órgano y llovía sin parar sobre los capullos de rosas. Yo me refugié en el pabellón de vuestro jardín y deposité en vuestros salones mis libros, aún bañados por el agua y la lluvia. (*Silbidos y alboroto general*).

Entonces los ruiseñores empezaron a silbar y los perros a cantar —ah, pido perdón—, hasta hacer temblar el edificio entero. Si alguna vez a un mortal... (*el alboroto se hace cada vez más grande*).

Profesor. ¿Por qué silbáis? ¿Contra quién? ¡Burlaos de vosotros mismos! Es vuestro discurso.

Poeta, con *pathos* e inspirado. «Pero no es perpetuo el enfado de esos poderes celestiales

aun cuando el pecador se crea del todo abandonado.
y no espere nunca que se le perdone su error,
ellos se muestran indulgentes y misericordiosos».
(*Aplauso general y vítores*).

Profesor: Señor capitán. Usted silba muy bien.

Capitán: Sí —, perdone — ff — no puedo evitarlo — f — que absurdo ff — no logro — comprender — cómo una persona — Esquilo, tragedia — juego de azar — comerciante — Jean Paul—novela antes de Cristo — estoy alterado — ay — ff — ¡ay —! (*cien frascos de sales perfumadas vuelan hacia él, etc.*).

Poeta, con brío:

Desmayarse es para ellos una dulce despedida
de las tonterías, del absurdo, de Esquilo y Jean Paul,
del juego y del comercio, y el único remedio
para el desmayo es el frasco de sales perfumadas.
Ay de quien ha caído en las manos de la estupidez
y.—

Studiosus: ¿A quién se refiere, señor?

Poeta: ¿Se siente aludido?

Studiosus: No me permito cualquier tipo de sarcasmo.

Una señora mayor: ¡Ay, mis nervios! ¡Qué gente tan mal educada!

Poeta: La estupidez va siempre unida al nerviosismo.

Señora: Nervios, estupidez; usted es un arrogante.

Poeta: No la soporto, es usted una histérica.

Oficial: Señor, ¿pero qué significa esto? ¡No lo habría pensado nunca!

Poeta: Significa que a todos os he transformado en poetas.

12 [4]

Sobre los poemas dramáticos de Byron[1].
Nietzsche.

El principal interés de los poemas de Byron estriba en la toma de conciencia de que en ellos nos salen al encuentro los propios sentimientos y pensamientos del Lord, no en la serenidad tranquila y luminosa de la poesía de un Goethe, sino en la impetuosidad de un espíritu ardiente, de un volcán, que tan pronto expulsa de forma desoladora lava incandescente como, ensombrecida su cabeza por remolinos de humo, otea los campos florecidos que coronan sus pies en medio de una calma inquietante y pesada. La desgraciada poesía del *Weltschmerz* tiene en Byron su origen y su más genial desarrollo; y precisamente en el hecho de que se nos muestra el poeta en todos los caracteres que dibuja, sin caer en el error de una unilateralidad ilimitada —pues Byron supo comprender todo lo noble y elevado, los sentimientos más delicados y sublimes, en la grandiosa universalidad de su espíritu—; precisamente en ello se basa la magia que nos hace sentir una entusiasta inclinación hacia él y hacia sus poemas. Si, sobre todo, en *Las peregrinaciones del caballero Harold* y en el inconmensurablemente genial *Don Juan* nos sale al encuentro la esencia más propia del poeta, especialmente en esta última obra (que, como dijo Goethe[2], es misántropa hasta la más áspera crueldad y filántropa hasta sumergirse en lo profundo de la más dulce inclinación), debemos disfrutar agradecidos, tal y como Byron se atreve a presentársenos, con excesiva libertad e incluso con descaro; de igual modo también el resto de sus poemas épicos menores serán magníficas perlas poéticas que irradian maravillosas tonalidades. Pero no quiero dirigir vuestra atención ni a éstas, ni a las *Melodías he-*

[1] Redacción para la Germania. Nietzsche había leído a Byron ya a los trece años, y como regalo para la Navidad de 1861, se pide la edición Tauchnitz en cinco volúmenes de las *Obras* de este autor inglés. Cfr. la carta de Nietzsche a su hermana de finales de noviembre de 1861. Más adelante, entre 1864-1865, compone música para dos de las *Melodías hebreas*, y en 1872, como contrarréplica al *Manfred* de Schumann, compone para piano su *Manfred Meditation*, que termina siendo un homenaje a Wagner. Por último, en *Ecce homo*, Nietzsche afirma que el *Manfred* de Byron es superior al *Fausto* de Goethe. Para la influencia de Byron en el culto juvenil de Nietzsche al heroísmo, así como para su posterior idea del superhombre, cfr. Tatcher, D. S., «Nietzsche and Byron», en *Nietzsche Studien*, 1974 (3), pp. 30-51; Campioni, G., «L'uomo superiore dopo la morte di Dio», en *Teoria*, 1996 (XVI-1), pp. 31-53.

[2] En *Über Kunst und Alterthum* (1821).

breas, de infinita delicadeza, melancólicos sonidos de la lírica más pura; sus obras dramáticas, peculiares en grado sumo por la desmedida subjetividad del poeta, es lo que será hoy el tema de mi disertación.

El primero de sus dramas es el *Manfred*, escrito en Suiza y junto al Rin, un monstruo en el sentido dramático; el monólogo de un moribundo, como podría decirse, que hurga en las cuestiones y los problemas más profundos, que conmueve con la terrible sublimidad de este mistagogo superhombre, que cautiva con la espléndida, maravillosa y bella dicción, aunque resulte sumamente poco dramático. El tiempo libre que tuvo en Rávena, en enero de 1820, lo utilizó Byron para la invención de su *Marino Faliero*, empezado el 4 de abril y terminado el 16 de julio. Las influencias de este año, el más feliz de su vida, el pasado junto a la condesa Therese von Gamba, se dejan reconocer en este poema, especialmente en las fascinantes descripciones de las noches venecianas, en la figura finamente perfilada de Angiolina, cuyo modelo parece ser aquella bella e ingeniosa condesa, en el atrevido y magnífico personaje de Marino Faliero, si bien la propia personalidad del poeta vuelve a aparecer claramente de la mano de su ardiente amor por la libertad, de su carácter y de su pasión mediterráneo. El elemento dramático sigue siendo todavía de lo más tosco; las exigencias francesas de unidad de tiempo y de lugar conducen al poeta a desaciertos, en especial a un diálogo de lo más disperso, así como al continuado desarrollo de una posición lírica la cual se cuenta, sin embargo, entre las más maravillosas que jamás se hayan escrito.

Byron, no sin simpatía por los movimientos revolucionarios que por entonces convulsionaban Italia, se decidió finalmente por ir a Ancona con la condesa, mientras internaba a su hija Allegra en un convento para su mejor educación. Desde allí envió a Londres, a finales de mayo de 1821, su drama *Sardanápalo* ya terminado, que estaba dedicado al famoso Goethe como homenaje de un vasallo literario dedicado a su señor, al primero de los autores vivos que hubo creado la literatura en su patria e iluminado la de Europa. A este producto, extraordinario gracias al magnífico personaje femenino de Myrrha la jonia, le siguieron *Los dos Foscari*, el drama en el cual pienso ahora demorarme más tiempo: fue comenzado el 11 de junio de 1821 y finalizado el 10 de julio del mismo año.

Y para poder ahora manifestar mis impresiones acerca de esa obra, me permitiré, señores míos, presentarles la pieza escena por escena, dado que no puedo presuponer que conozcan y tengan presente sus pormenores.

La rivalidad entre dos familias de patricios venecianos, los Foscari y los Loredani, constituye el tema de fondo; Jacob Loredano, un personaje orgulloso, enfermizamente ambicioso, encendido de odio mortal hacia los Foscari, pues cree que éstos se deshicieron de su padre y de su tío envenenándoles, acusa a Jacopo Foscari, el hijo del Dogo Francesco Foscari, de haber envenenado a Erizzo, el anterior Dogo. Aun cuando, pese a las torturas más terribles, no se obtiene del acusado confesión alguna, aun cuando el verdadero asesino confiesa su crimen en su lecho de muerte, es desterrado a Candia. El infeliz desterrado, que se consume en soledad por amor a su patria, escribe entonces, sólo para poder regresar a su tierra, una carta de contenido conspirador al Duque de Milán que, como él deseaba, es interceptada. Llevado de vuelta, arrojado a una celda acorazada, es torturado de forma horrible, después se recupera, y es de nuevo torturado, siempre en presencia de su padre, — es ésta una terrible victoria para Loredano. Antes de semejante interrogatorio, en la primera escena de la obra, se encuentran Loredano y Barbarigo, así como un juez y un amigo de los Foscari. Mientras el primero aboga por una aceleración del interrogatorio y de la tortura, el segundo

trata de forma compasiva de ganarse su simpatía, a fin de que el acusado pueda recuperarse de los tormentos sufridos el día anterior. Pero estas exhortaciones y ruegos sólo son un nuevo aguijón para la fría venganza de Loredano. Esta escena es demasiado importante de cara a la interpretación de los dos patricios como para no citar un pasaje.

Página 4. Barbarigo «Vosotros los Loredano»[3]

Finalmente, Jacopo es desterrado de nuevo, pero muere justo en el momento en que es arrancado de los brazos de su padre y de su esposa para ser conducido a la galera que había de llevarle a Candia. Y tras este conmovedor suceso, el inhumano Loredano le entrega al Dogo la carta de destitución. El anciano, anonadado por el poderoso tañido de la campana de San Marcos que anuncia la elección de su sucesor, se desploma y muere — para satisfacer la terrible venganza de Loredano. —

Si lo que queremos ahora es presentarnos estas obras de forma comparativa, debemos, para no incurrir en desmesura, no perder de vista determinados puntos de vista a partir de los cuales podremos hacernos una composición de lugar de este drama.

En primer lugar, es innegable que Byron no es ningún maestro de la caracterización. Sólo hay, en general, para él, un personaje al que consigue describir de forma total y exhaustiva: y éste es él mismo. Todos los demás personajes son, por así decirlo, partes de su propio personaje; un aspecto sobre el que volveremos[4]. Igualmente se ha de admitir que Byron no fue para nada un dramaturgo, por cuanto su subjetividad impidió la formación plástica de la unidad y la objetividad dramáticas. El conjunto de sus ideas, a pesar de su abundancia de pensamientos y el brillo de su espíritu, es sólo un conjunto limitado a su esencia más propia; de manera relativamente lógica, dada la genialidad de su concepción del mundo, un conjunto con los más amplios límites. Por las mismas razones se explica su característica dicción cambiante, la cual en cierto modo es, en todo punto, esclava de sus sentimientos. Si se afirma que ningún poeta ha sido jamás tan subjetivo como Byron, se obtienen los cuatro criterios a partir de los cuales contemplaremos sus poemas dramáticos: en primer lugar en relación a la caracterización, después al elemento dramático, a continuación respecto de la abundancia de ideas, y por último en relación con el lenguaje.

Anteriormente hemos dicho que Byron consigue esbozar únicamente su propio carácter; dicho así suena más paradójico de lo que, en realidad, es. En los cuatro personajes de Manfredo, Marino Faliero, Jacopo Foscari y Sardanápalo, a pesar de la aparentemente significativa variedad, nos enfrentamos siempre con el mismo personaje, esto es, con Byron mismo y su polifacético y amplio espíritu. Mientras Manfred pone de relieve sus rasgos sombríos, su sarcástica resignación, su sobrehumana desesperación; mientras Sardanápalo ilumina su naturaleza sensual con los colores más estridentes, nos quema en Marino Faliero su ardiente torrente de libertad, junto con las llamas mediterráneas de sus afectos; con Jacopo Foscari nos pinta él su pasión por Venecia, la noble patria de su corazón. ¿Y no son éstos los rasgos esenciales de su ser, que, como una confesión, con desdeñoso desprecio del mundo y divina conciencia de sí nos arroja? No obstante, aún le siguen faltando a esa imagen algunos rasgos, su delicada sensibilidad casi femenina y su finura en la comprensión de nobles personajes femeninos, talentos que brillan especialmente en las maravillosas figuras femeninas de Myrrha, Angiolina y Marina. Si uno tiene en cuenta que Byron se encuentra

[3] Cfr. *Los dos Foscari*, acto I, escena 1, vv 18 ss.
[4] Cfr. WWV, *Suplementos*, cap. 37.

libre de toda religiosidad, en general de toda creencia en Dios, inconstante en el amor, extrayendo placeres sensuales desmedidos; si uno contempla esas mujeres eternamente femeninas, perfiladas por su magistral mano con los más sutiles contornos, entonces debe uno realmente asombrarse sobremanera de la gran genialidad de su espíritu. Y precisamente el hecho de que hayamos aprendido a reconocer lo polifacético de su carácter hasta en la más honda profundidad de su alma nos compensa de los extraordinarios defectos dramáticos que acompañan a sus poemas. Al atenerse Byron a la unidad francesa de lugar y de tiempo, y nacer de este modo p. ej. conspiraciones que el mismo día estallan y se propagan; al protestar Byron, incluso expresamente contra la representación de sus obras, reconoce él mismo de ese modo la insuficiencia de su sistema. El más singular engendro de su mente es, de todas maneras, *Manfred*, que rebasa en todos los conceptos las fronteras de lo acostumbrado y casi se le puede calificar de obra sobrehumana. La que está más lograda es su última obra, *Los dos Foscari*; pero, con todo, este drama está, no obstante cualquier unidad contenida en él, desgarrado, falta el estímulo constante y proporcionado para su desarrollo, la acción transcurre más bien a trompicones y se descompone en sí misma. Es una auténtica dramatización de la historia; debido a todas sus irregularidades, es una narración sin plan alguno.

Lo más grandioso, al tiempo que atractivo en los dramas de Byron, es la abundancia de ideas, en especial en su *Manfred*, en el que el tempestuoso curso de sus pensamientos prevalece sobre todo lo demás y se apodera de todo el interés. No hay de hecho ninguna obra tan rica en ideas, que pese a sus defectos dramáticos, a pesar de ser una acumulación de pensamientos de desesperación, cautive al lector con semejante fuerza mágica y sea capaz de sumirlo en un estado de profunda melancolía. Si en las siguientes obras la superioridad de ideas aparece menor que en *Los dos Foscari*, en ello hay que reconocer un progreso dramático por parte de Byron. Pero, incluso en este drama, la sombría concepción del mundo de Byron atraviesa un monólogo del Dogo, el cual me permito leer dado que es importante de cara a la interpretación de su carácter.

P. 40 Es un enigma[5]

Si ahora, para acabar, paso a ocuparme del poder del lenguaje de Byron, del encanto de sus descripciones y de su maravillosa capacidad para pintar con palabras, creo no poder acabar de mejor forma mi disertación que con la lectura de unos pocos pasajes que cuento entre los más bellos de los poemas byronianos.

Foscari	página 44.
Sardanápalo	página 135.
Manfred	página 32
	página 43

Y para acabar, el monólogo de Lioni del *Marino Faliero*[6].
página 132.

[5] Cfr. *Los dos Foscari*, acto II, escena 1, vv 332-365.
[6] Se trata del monólogo de Jacob Foscari, acto III, vv 1-25.

12 [17]

La muerte de Hermanarico[7]

1.

Un valle boscoso, dentro en la noche de los abetos,
Lleno de cantos rodados y rocas majestuosas.
Rodeado de un silencio mortal, sueños inquietos,
Sólo en voz baja se atreve el arroyo a hacer espuma.
Arriba nubes de sangre; lívidas ascuas
Que irradia el torrente veloz.
Bochorno por doquier, el sordo hervor de la muerte. —
¿Qué anunciáis, vosotros mensajeros de la desgracia,
Cuervos, que graznáis con escándalo
Las cimas nocturnas inquietos rodeáis,
Y aleteando hacia delante, aturdidos por el rojo
Hacia la niebla ensangrentada señaláis?
¿Ay, anunciáis las llamas del mundo,
El sensual esplendor del crepúsculo de los dioses?
¿Vuestro graznido en las altas
Copas del bosque asusta la medianoche?

2.

Desaparecen en el ejército de nubes
Y nadie pregunta: ¿Adónde? ¿De dónde?
Los veloces remolinos murmuran en voz baja
A la vieja, inquieta y salvaje manera:
Los abetos se inclinan, se doblegan,
Las rocas miran lúgubremente,
Las nubes se aglomeran
Mezclándose oscuras con las pálidas llamas.
Y como la desolada bruma
Se convierte en espuma, despertada por el sueño,
Ahí se agita una tormenta de sonidos,
Primero silenciosa, sorda, apenas perceptible
Después casi bramando, tronando.
Recuerda al huracán durmiente,
Brama más cerca, y grita rencorosa,
Su camino iluminado por el rayo.

3.

Y ríe como las estridentes llamas,
Y se quiebra de repente como el abeto,
Y corre como las corrientes del cielo,
Los remolinos de los torrentes se aceleran,
Ahí suena desde la noche del valle
Inquietante el poder de una voz.
Ascendiendo a una escarpada roca

[7] Cfr. la carta de Nietzsche a su madre de 6 al 10 de junio de 1862.

Se yergue amenazante, rabioso, inclinado hacia delante,
La mano extendida maldiciendo
Los rasgos feroces, el cabello blanco como la nieve,
—¡El cabello que porta una corona! —
Ahí está un regio anciano.
Los sombríos ojos de los personajes salvajes
Siguen ardiendo en los rayos.
¡Escucha! En el rencor de los elementos
Resuena amenazante sólo su palabra atronadora.

4.

Y camino del cielo desde el trono de rocas
Grita él con el corazón lleno de rencor y desprecio:
¡Maldito, maldito el pueblo que me ha repudiado
El anciano cansado, el que carece de descendencia!
¡El pueblo, engendro de viles espectros
Que la tierra devora con salvaje profusión!
¡El pueblo, que arrojó al castillo las chispas
Del incendio, borracho de victoria! —
¡Vaya! ¡También el mayor poder
Se desvanece tan rápido, desaparece tan pronto!
¡Qué orgulloso tu nombre, honor y esplendor,
Mi patria, y ya se lo ha llevado el viento!
Lo elevé hasta las estrellas.
¿Y ahora? ¡Ay! Estoy pálido y débil
Y tras de mí entre lejana niebla
¡El magnífico y orgulloso reino godo!

5.

¡Allí arriba anda él a hurtadillas! Tan suavemente
¡Va por las cimas, y ríe, y ríe!
Me sonríe con sorna y desaparece,
¡Oh, quédate, oh, quédate! ¡Ay Dios! Desaparece.
Oh Bekka, Bekka, cómo me horrorizas,
He confiado tanto en ti
Y me has vendido, traicionado,
A mí, un hombre anciano, tan indignamente traicionado. —
Tu querido rostro sonreía apacible,
¡Cómo te azotaría y golpearía,
A ti que aniquilaste a mi hijo, mi hijo!
Y esa sonrisa sería falsa,
Y falsas también tus silenciosas palabras:
«¡Lo soporto todo de buen grado por amor!»
¡Ay! ¡Tú me perdonas a mí, débil anciano
Y sin embargo traicionas a tu señor!»

6.

«¡Y sin embargo! ¡Y sin embargo! ¡Vaya! La figura,
¡Que allí se levanta! Es su silueta.

¡Crece y se agiganta, me quiere aplastar,
Me quiere traspasar con su mirada!
¿Qué te he hecho yo a ti, sangrienta visión?
¿Qué incendia tus ojos tan salvajemente?
¡Tú me has traicionado, haré que te ahorquen!
No, no, me horroriza sólo pensarlo —
¿No fue aquí en este horrible valle,
Donde te dejé sólo, encadenado
A incalculables tormentos?
Todavía escucho tus espantosos gritos
Que me despiertan en mitad de la noche.
Luego maldigo horrorizado, enredado entre penas,
El epitafio, que se burla de mí,
Y que ahora anda errante entre los abetos.»

7.

«¡Y allí! ¡Y allí! Tan blanco y claro
¡Ay! ¡Cómo es vencido por la oscuridad!
Como ondea un velo — no puedo verlo, —
Así ondean lágrimas húmedas en el viento.
Como ondea un velo ensangrentado.
¡Swanhild, Swanhild, cómo me aterroriza!
Allí, allí se alza una señal terrible,
Que hace palidecer allá arriba a la luna y a las estrellas.
Te conozco bien, caza salvaje,
Te conozco, lamento asustado —
A mi mujer, ¿no la he asesinado? —
Se llena mi corazón de mil dolores,
Me corroen las culebras negras,
Se hunde mi mente en la noche de la locura,
Veo ondear los rizos ensangrentados
Atormentado por el miedo, y... por la sospecha.»

8.

«¡Sí, por la sospecha! ¡Mi hijo, mi hijo!
¿Qué recibiste de mí más honorable que la corona?
Estabas ante mí en plena juventud.
¿Y yo? Un anciano, débil, cansado de la vida
Y te dejé ir hacia la muerte, solo,
Dejé que te ahorcaran en Rabenstein.
Ahora estoy solo, el mundo me ha dado la espalda,
Ahuyentado por cuantos me odian.
¡Ojalá estuviera muerto! ¡Ojalá estuviera muerto!
Pues el recuerdo es un cruel tormento
Me aterra con su rojo sangre
E imágenes horribles, pálidas y lívidas.
¡Ay, si pudiera ver los rizos dorados
Y escuchar el tono de su voz

Y poner tembloroso, felizmente asustado,
La corona de los godos sobre la hermosa cabeza!»

9.

Se aproximó hacia el anciano a hurtadillas
Y cayó al suelo, y lloró en silencio.
El rey lo miró fijamente, fascinado ante su presencia
Y gimió acongojado: «¡Fantasma del infierno!
¡Te asemejas al hijo que perdí!»
«¡Soy yo, resonó fuerte por encima de él,
Soy yo el que suplica el perdón
Por todos los padecimientos mil veces!»
Ahí dudó el anciano, sus ojos maltrechos,
Asió la mano y la apretó fuerte
Y besó la bella visión
Hasta que le abandonó el último hálito vital.
Abrazados se hunden ambos.
El joven tiembla, y sonríe temeroso,
La muerte corre sobre sus miembros.
Él gime profunda y largamente.

10.

Un beso más. Y se hunde también él,
Y un silencio mortal se cierne sobre ellos.
Un fresco aliento se teje entre ambos,
Un dulce sueño tras un largo sufrimiento;
Rodeado del perfume de la mañana en la cima,
Confundido con el vasto aire azul.
Los pajarillos saltaban de rama en rama,
Y cantaban una alegre canción matinal,
Las flores perfumaban ya en silencio,
Trazando líneas de oro rosado a través de los aires.
Allí reposaban juntos, el muchacho y el anciano,
Transfigurados en mil pavesas de luz
Encendidas por el cálido fulgor del sol.
Los pajarillos cantaban furtivamente
Ebrios de placer desde el árbol de aquí abajo:
«¡Qué dulce eres, oh muerte, oh muerte!»

16 [3]

LA FORMACIÓN DE LA SAGA DEL REY OSTROGODO HERMANARICO HASTA EL SIGLO XII[1]

I
Introducción

En la gran llanura Sarmática, que sólo hacia Siberia se separa de Asia, y en el resto, gracias a la conexión de las tierras bajas cáspicas con las turánicas abre sus puertas a los asentamientos más antiguos de la humanidad, residía, desde tiempos inmemoriales, una gran variedad de pueblos, de estirpes y lenguas muy diferentes, unas veces en guerra entre ellos, otras veces en convivencia pacífica, con nombres que a menudo no nos permiten remontarnos a sus orígenes, casi siempre deambulando de aquí para allá, o mezclándose con otra nación, ignorados por la historia y sin influjos en los destinos de los pueblos cultos. Digo casi siempre porque, en verdad, más de una vez pueblos provenientes del Asia interior se abrieron camino a través de estas mismas llanuras hasta amenazar e invadir con sus hordas el resto del mundo. Y del mismo modo que en estas tierras bajas la naturaleza muestra los colores más diversos, desde la vegetación exuberante al desierto helado, conjugando un clima parecido al italiano y los frutos del sur, con los bosques alemanes y el frío de Siberia las estirpes más diversas se plegaron al yugo de un poderoso conquistador y, uncidas al carro del triunfador, dispersas y disueltas, privadas de su lengua y de sus costumbres, pronto se vieron absorbidas por los pueblos dominantes. Y aunque en esto parece haber dominado siempre el desorden y la casualidad, sin embargo, la naturaleza de la llanura nos proporciona los puntos de vista adecuados para determinar las directrices principales

[1] Nietzsche compuso un esbozo histórico en julio de 1861, pero la que se traduce aquí es la versión definitiva de octubre de 1863. Se trata de una disertación para la Escuela de Pforta, que Nietzsche leerá también en la asociación Germania. El ostrogodo Hermanarico (los nombres históricos varían entre Ermenrico, Jarmerico, y variantes) fue rey de todas las tribus godas y murió en el año 375, hasta que su reino se derrumbó ante la invasión de los hunos comandados por Atila. Este personaje fascinó a Nietzsche en su juventud. Se conservan también el borrador de un drama histórico (1862), el poema «La muerte de Hermanarico» (1862) y el borrador de un poema sinfónico, para piano a cuatro manos. Las citas han sido traducidas directamente del alemán, aunque se ofrezca su localización en las versiones castellanas de los textos antiguos, pues presentan diferencias muy notables. Para las transcripciones de los nombres propios, en sus distintas versiones, se han seguido las ediciones castellanas citadas.

de estas migraciones. Pues, en general, a medida que nos acercamos a los Urales, se va sintiendo la cercanía de Siberia y de su hielo, lo que explica por qué motivo los pueblos se han visto empujados cada vez más a trasladarse desde oriente, desde la llanura del Turán, hacia climas más cálidos. Esto ocurre, en general, pero existe una incomparable diferencia entre las regiones del Mar Negro, que en primavera parecen jardines y en verano se convierten en áridas estepas, y las orillas nórdicas del océano glacial ártico, los desolados asentamientos de los samoyedos. Como ya hemos recordado, la naturaleza se hace cada vez más suave y agradable cuanto más se acerca uno al Mar Negro, y por consiguiente, desde los tiempos más antiguos, ha atraído a los pueblos que, como enjambres de abejas, avanzaban desde Escandinavia hasta las orillas de este mar. Nosotros distinguimos, pues, dos direcciones principales seguidas por los pueblos, impuestas por la naturaleza de la llanura: una primera desde oriente, de donde parece que provenían sobre todo razas mongoloides y, en general, no-europeas, y la segunda del norte, de donde vinieron principalmente pueblos alemanes.

En la época de las migraciones de los pueblos, estas dos direcciones, que justo en ese momento alcanzaron su máxima fuerza, terminaron por entrar en conflicto; justamente la época que precedió a la invasión de los hunos había consolidado los pueblos de la llanura oriental europea en una unidad cuyo centro se hallaba en la parte meridional de la llanura, en tierra de los godos, que desde estos asentamientos suyos dominaban todo el norte hasta la costa, «todas las razas alemanas y escitas», como dice Jordanes[2]. Ésta es la época de Hermanarico, el último y el más grande de los grandes héroes de los godos hasta las migraciones, cuya vida pertenece realmente a la historia, aunque la mayor parte de lo que las fuentes nos cuentan sobre él ha sido transmitido bajo un ropaje legendario, y además alterado a menudo por el odio que se atrajo como conquistador. Pero que se trata de una personalidad históricamente importante me parece innegable, en la medida en que todas las invasiones bárbaras, o al menos el rápido ascenso de los hunos y su enorme poder se explican, en cierto sentido, por el reino que él había creado. Una vez que los godos fueron sometidos por la gran invasión, los hunos se adueñaron de la llanura sarmática, y sólo hacía falta un hombre parecido a Hermanarico para encadenar y arrastrar consigo, no sólo materialmente, sino también con su predominio espiritual, las masas establecidas en esa región. Este hombre fue Atila.

Pero una cosa es asombrosa: que Hermanarico no fuese capaz de resistir el ímpetu de los hunos, que el primer choque resultara decisivo y aplastante para los ostrogodos; y es aquí donde interviene la saga, intentando justificar a su héroe protegido —puesto que ésta es claramente la motivación más inmediata de la saga—, es decir, reconduciendo a causas que no dependían de él la desaparición de Hermanarico del camino luminoso de la gloria. Como demostraré a continuación, en la saga original no había ningún ataque a la figura de Hermanarico; sino que en su desarrollo gradual por distintos ámbitos, la saga fue añadiendo poco a poco nuevos rasgos, extraídos de la imagen de Hermanarico tal como había sido delineada en la versión más antigua, rasgos que fueron deteriorando poco a poco su imagen, hasta llegar a la versión más tardía que presenta una clara aversión hacia su figura: quizás sea aún el eco del odio que sentían hacia Hermanarico los pueblos sometidos, o quizás, visto que gran parte

[2] Historiador del siglo VI, autor de una historia de los godos, *De origine actibusque Gestarum*, la más antigua sobre una tribu germánica. La referencia aquí es al cap. XXIII, §120 (*Origen y gestas de los godos*, ed. J. M. Sánchez Martín, Cátedra, Madrid, p. 79).

de las cualidades de Atila son transferidas por la saga a Hermanarico, hacia él se traslada también el odio contra ese flagelo de Dios, mientras que el mismo Atila aparece como una figura empobrecida y pálida, a menudo ni siquiera reconocible. Pero una de las características de la saga es justamente que en ella las cimas más altas se confunden en la lejanía o, al menos, parecen muy cercanas, a pesar de que, en realidad, las separan largos períodos de tiempo.

Ésta es la razón también por la cual la saga de Hermanarico, en su proceso de formación, se fue asemejando a las sagas de otros héroes de las invasiones bárbaras y por la que muestra conexiones con ellas; con más detalle, en el norte con el ciclo épico de Sigurd; en Dinamarca con el de Atila —a través de Budli—, en Alemania con el de Teodorico[3]. De estos ciclos es el nórdico el que reelaboró la muerte de Hermanarico, pero no sus vicisitudes anteriores; la saga danesa, tal como la conocemos por Saxo Gramático[4], concuerda en gran parte con los detalles sobre el final de Hermanarico, pero presenta una versión completamente nueva y original de la primera parte de su vida; y en fin, la saga alemana, cuya existencia sólo podemos deducir de las informaciones que nos proporcionan algunos cantares y crónicas anglosajonas, es la que en mayor medida elabora poéticamente sus primeras aventuras, pero en cuanto a la leyenda de su muerte, ya hacia el siglo XII se había perdido; del mismo modo que composiciones posteriores, como la *Huida de Dietrich*[5] y la *Saga de Vilkina*[6], tratan a menudo de las expediciones de Hermanarico, sus traiciones y otros sucesos, pero no aportan noticias seguras sobre su muerte. Estas sagas tienen, a su vez, una historia particular, y sobre todo la nórdica nos permiten observar su desarrollo gradual a lo largo de varios siglos. Las escasas noticias que poseemos sobre la saga alemana nos empujan a concluir que también ella ha sido conservada durante épocas y en lugares diferentes bajo formas, unas veces más puras y otras más contaminadas; pero algunos detalles que contradicen completamente otros testimonios parecen indicar, por una parte, que los monjes amanuenses habían mezclado y confundido cosas distintas, y,

[3] Theodorich. Aquí se refiere propiamente Nietzsche al héroe de varios poemas germánicos, citados en el texto, Dietrich von Bern, que supuestamente se basa en el histórico Teodorico el Grande (Dacia, 454 — Rávena, 526, en alemán Theodorich, o Theoderich, der Grosse), rey de los ostrogodos. Actualmente se piensa que la fusión de las dos figuras no tiene apoyo alguno debido a sus grandes discordancias. El texto presenta cierta confusión terminológica. Aunque el primero es una latinización del segundo, el idioma alemán tiene su forma propia para cada nombre: Theodorich y Dietrich. Aquí se ha optado por mantener siempre el nombre propio que aparece en cada caso: Theodorich por Teodorico, dejando Dietrich tal cual en su forma alemana. Pero tenga en cuenta el lector que no siempre los utiliza Nietzsche correctamente, como en este pasaje, donde debía haber puesto Dietrich (von Bern), que es el nombre exacto que aparece en las sagas alemanas.

[4] Saxo Gramático o Sajón Gramático (Saxo Grammaticus, 1150-1220) fue un historiador medieval danés de cuya vida apenas se conoce nada. Se le atribuye la *Gesta Danorum*, en 16 libros, de los cuales los primeros 9 contienen una rica colección de sagas heroicas nórdicas. Nietzsche utilizó la edición Müller-Verlschow (Kopenhagen, 1839-1858), y aquí hace referencia al lib. VIII, cap. X, que está dedicado por entero a la figura de Hermanarico (*Historia danesa*, ed. S. Ibáñez Lluch, Valencia, Ediciones Tilde, 1999).

[5] El poema épico *Dietrichs Flucht*, de finales del siglo XIII, que contaba la historia del héroe Dietrich von Bern y su huida, ante el ataque de Hermanarico, a la corte de Atila.

[6] *Þiðrekssaga* (*Thidreksaga, Thidrekssaga, Niflungasaga o Vilkinasaga*) es una saga caballeresca acerca de las aventuras del héroe Dietrich von Bern. Fue escrita a mediados del siglo XIII en Noruega, y fue muy leída en la Escandinavia medieval. El nombre de *Vilkinasaga* fue usado por primera vez en la traducción sueca de Johan Peringskiöld de 1715. Peringskiöld la tituló así basándose en el topónimo Vilkinaland, que según la saga era un antiguo nombre para designar a Suecia y la región sueca meridional de Götaland.

por otro lado, que estas mismas informaciones nos han llegado en muchos aspectos corrompidas y falsificadas. A continuación citaré ejemplos de todo ello.

Pero, en primer lugar, es conveniente describir los rasgos fundamentales de la saga original, a partir de la cual se desarrollaron todas las sagas sucesivas según las características de los pueblos y sus países, y allí donde estos rasgos se han borrado, hay que recuperarlos mediante la comparación; no porque considere que la evolución de la saga se detuvo alguna vez, o que su origen esté en un determinado punto de su desarrollo; puesto que siempre resultará imposible remontarse a las razones y a los misterios últimos del nacimiento de una saga. Pero es posible imaginarse una forma suya, un grado de su desarrollo alcanzado por ella en su ámbito natal, en este caso el gótico, y que aflora claramente incluso en los retoños producidos por ella en su trasplante a otros terrenos; por consiguiente, en la saga de Hermanarico establezco como originario todo lo contenido en el árido extracto de Jordanes, pero también lo que, como se puede concluir por comparación, en la época de Jordanes constituía, por así decirlo, la carne que rodeaba ese esqueleto, es decir, lo que hay de común en la saga.

Por tanto, el plan según el cual pretendo estudiar toda la saga es muy sencillo y natural; en primer lugar, trataré de sus elaboraciones más lejanas en el norte y en Dinamarca, luego pasaré a los testimonios sobre los cantares alemanes y, al final, examinaré la saga gótica de Jordanes, intentando recuperar la forma más simple de la saga.

Aún quedan por tratar, en esta introducción, los datos históricos sobre Hermanarico. Los testimonios de Amiano Marcelino[7], que fue más o menos contemporáneo suyo, son muy escasos y sólo lo recuerdan como un rey muy belicoso y temido por todos los pueblos; pero lo importante es que nos informa de que Hermanarico se suicidó al acercarse los hunos. Aquí pues hallamos una notable divergencia respecto a la saga. Pero no entiendo por qué hay que desconfiar de las informaciones de Jordanes acerca de sus expediciones, en la medida en que, en primer lugar, en estas someras narraciones no hallamos ningún elemento legendario que nos autorice a suponer también aquí la existencia de residuos de cantares heroicos; y, en segundo lugar, las informaciones de Jordanes no se contradicen con ningún testimonio preciso de otro historiador, sino que, por el contrario, el hecho de que el escritor gótico se remita a Ablavius[8] es un indicio claro de que no se atiene a las sagas. Lo que, siguiendo a Jordanes, me parece que ha quedado históricamente establecido, es lo que sigue.

Hermanarico es un rey electivo de la dinastía de los Amalos, que con él alcanza el trono por primera vez y a la que pertenecen todos los siguientes reyes de los ostrogodos hasta Teodorico. La importancia de su posición está demostrada por el hecho de que se le llama el más noble de la dinastía Amal, la dinastía más noble de los godos, y directo descendiente en la décima generación de Gapt, fundador del linaje de los godos, un dios, probablemente el mismo Odín. Hermanarico sucedió, tras un breve interregno, al rey Geberico, que derrotó a los vándalos en torno al 326, de modo que,

[7] Ammianus Marcellinus es el último historiador romano que vivió en el siglo IV y relató el proceso de decadencia y descomposición del Imperio Romano, continuando la obra de Tácito. De su obra *Res Gestarum Libri XXXI* (llamada a menudo *Historias*) se han perdido los 13 primeros libros. Nietzsche hace referencia al lib. XXXI, cap. 3, §§1-2 (*Historia*, ed. M. L. Harto Trujillo, Akal, Madrid, 2002, p. 851).

[8] Ablavius fue un historiador romano del que desconocemos los datos de su vida. Escribió una historia de los godos que Jordanes cita y utiliza como fuente, aunque algunos historiadores dudan de su existencia real.

admitiendo que Geberico murió poco después de esta empresa, Hermanarico llegó al poder cuando tenía al menos 60 años, puesto que murió en el 376 a la edad de 110 años. Ahora bien, este dato parece contradecirse con el gran número transmitido de pueblos que fueron sometidos por él. Hay que tener en cuenta que estos pueblos, encabezados por los godos, en parte ya con sus predecesores habían entrado en su reino, y en parte se sometieron voluntariamente. Puesto que sólo son mencionadas expresamente expediciones contra los hérulos, los vénetos y los estos, puede ser que sólo combatiera contra los pueblos costeros del mar Báltico. Estas expediciones no debieron emplearle mucho tiempo, porque Jordanes las menciona brevemente y pasa enseguida a la invasión de los hunos, que señala el giro en el destino de Hermanarico. Este destino y la enorme e imprecisa extensión de su reino representaban los puntos de contacto con Alejandro Magno, y este paralelo, sobre el que habla Jordanes, se estableció seguramente en la época anterior a dicho giro.

II

Formación de la saga en el norte

Como ya hemos recordado, la saga nórdica conecta la saga de Sígurd a la de Hermanarico; no está claro en qué época ocurrió eso, aunque de cualquier modo antes de finales del siglo VIII, puesto que una narración de Bragi el Viejo[9] trata de la misma temática ya en esta época. El personaje en común es Gudrun, que seguramente en la saga más antigua no guarda ninguna conexión con la Gudrun nórdica, sino que parece ser más bien una maga, pero a éste nombre se acogió la saga.

En la *Edda* poética (*Sämundaredda*) dos cantares, *El lamento de Gudrun* y el *Hámdismal*[10], llevan claramente la huella de una máxima antigüedad: carecen de erudición y de exageraciones mitológicas, y, en cambio, poseen los rasgos grandiosos propios de los cantares más antiguos; *Los dichos de Hámdir* es seguramente el más antiguo, mientras que *El lamento de Gudrun*, con su insistencia en el mismo sentimiento y su compendio de los sucesos de la vida de Gudrun, parece un añadido posterior, un exuberante retoño en el tronco de la poesía popular. Los dos cantares van precedidos por una breve introducción en prosa, sin duda de época posterior.

Gudrun fue al mar después de haber matado a Atli. Entró en el agua para suicidarse, pero no consiguió hundirse. Entonces la marea la arrastró más allá del fiordo, hasta la tierra del rey Jónak[11], que la hizo su esposa. Sus hijos fueron Sorli, Erp

[9] Bragi Bodasson el Viejo (*Bragi Boddason inn gamli*). En su *Edda*, Snorri Stúrluson cita muchas estrofas atribuidas a este poeta que sirvió en la corte de varios reyes suecos, Ragnar Lodbrok, Östen Beli y Björn at Hauge, que reinaron en la primera mitad del siglo IX. Bragi es considerado como el primer autor de la poesía escáldica.

[10] *Los dichos de Hámdir*. Nietzsche utiliza la edición de K. Simrock, *Die Edda*, Stuttgart und Augsburg, ²1855. Aquí se utiliza la edición española *Edda Mayor*, ed. L. Lerate, Madrid: Alianza, 1986, del modo siguiente: para los títulos de los cantos de la *Edda*, obviando casi siempre las variantes que ofrece Nietzsche en alemán; y para la transcripción de los nombres propios de los personajes mitológicos nórdicos, que Nietzsche usa bajo su forma alemana. Pero téngase en cuenta que el mismo nombre, en otras sagas diferentes a la nórdica, aparece con variantes que se han intentado mantener aquí. Por otro lado, se dará la referencia exacta de las citas de Nietzsche según la edición española de la *Edda*, pero se han traducido directamente de la traducción alemana que él utiliza, que en ocasiones es muy diferente a la castellana.

[11] En alemán suele utilizarse la forma Jonakur, pero nosotros mantenemos la transcripción castellana normalizada.

y Hámdir. Aquí fue criada Sványhild, hija de Sígurd, ofrecida en matrimonio al rico Jormunrekk. En su casa vivía Bikki, que aconsejó al hijo del rey, Rándver, que tomara a Sványhild por esposa. Bikki desveló el asunto al rey, que mandó colgar a Rándver y pisotear a Sványhild con caballos. Al enterarse de ello, Gudrun instigó a sus hijos. Aquí empiezan los dos cantares. Los hijos —Hámdir y Sorli, ya que sólo a estos dos dirige su exhortación— le replican a la madre; Hámdir le advierte de que si se venga, le caerá encima un dolor aún mayor. «Hay que servirse de la espada cortante para hacer daño a los demás, no a uno mismo»[12]. Sorli no quiere discutir con la madre, pero le dice: «También tú, Gudrun, llorarás por nosotros, cuando en tierras lejanas caigamos del caballo en la batalla»[13]. Después de que Gudrum los hubiera armado, los dos salieron de la corte a caballo, listos para el combate. Por el camino se topan con Erp, que bromea con osadía a lomos del caballo; se ríen de él llamándolo enano furioso y le preguntan en qué podría serles de ayuda. Erp, «hijo de otra madre»[14] —en contradicción con las palabras de la introducción—, responde: «Os ayudaré como una mano ayuda a la otra, como un pie ayuda al otro ayudaré a los amigos»[15]. Ellos sacan de la vaina la hoja cortante; cuando el hermano menor de ellos cae a tierra, su fuerza disminuye en un tercio. Entonces continúan por caminos siniestros, y pasan el gélido tronco de muerte donde ven colgado al hijastro de la hermana. En la sala de Jormunrekk hay un ruidoso jolgorio; la vigilante centinela hace sonar el cuerno cuando oye acercarse el ruido de los cascos de los sementales; los héroes van a ver a Jormunrekk para pedirle buen consejo. Pero él sonríe, alisándose la barba; no quiere su armadura, porque combate con el vino. Sacude su cabeza morena, mirando su blanco escudo y dándole vueltas al cáliz en las manos. Con un balbuceo de desprecio los acoge a los dos, que provocan un baño de sangre entre los mil godos que se encuentran en la casa. En ese momento, desde lo alto de una escalera, el señor supremo impreca a sus parientes. Pero ya las manos y los pies de Jormunrekk yacen despedazados y cubiertos por las llamas. Entonces el supremo consejero, protegido por la armadura, se yergue como un oso, y le grita a los godos: «Lanzad piedras, si las flechas no consiguen penetrar». Y ahora llega el final para los dos hermanos. Da comienzo un diálogo entre cadáveres; ellos se echan en cara mutuamente el asesinato de Erp, hasta que Sorli lo exhorta a conciliarse:

> No es propio de nosotros dos seguir el ejemplo de los lobos
> y ser entre nosotros enemigos, como los perros grises de las Nornas,
> que se devoran en el desolado bosque.
> Bien combatimos: nos sentamos sobre los cadáveres
> abatidos por nosotros, como águilas sobre las ramas.
> Alta fama conquistamos, hoy o mañana moriremos.
> Nadie verá la noche en contra de la sentencia de las Nornas[16].

Después, Sorli cae en el extremo de la sala, y Hámdir halla la muerte detrás de la casa.

[12] «Los dichos de Hámdir», §8, vv. 3-4, en *Edda Mayor*, *op. cit.*, p. 340.
[13] Ibíd., §10, vv. 3-4, p. 340.
[14] Ibíd., §13, v. 1, p. 341.
[15] Ibíd., §13, vv. 1-2, p. 341.
[16] Ibíd., §§ 29-30, pp. 343-344.

Los mismos sucesos los narra la *Escalda*[17], siguiendo evidentemente la pauta de cantares más antiguos y con las variantes siguientes. Jormunrekk envía a su hijo Rándver a pedir la mano de Svánhild para él. A continuación, cuando está a punto de ser ahorcado, Rándver toma su halcón, lo despluma y se lo envía al padre; y luego es ahorcado. Cuando ve el halcón, el rey se da cuenta de que, igual que el pájaro sin alas no puede volar, así también su reino no podrá sobrevivir porque él está viejo y no tiene herederos. Luego, volviendo con su séquito por el bosque, donde había ido a cazar, ve a la reina que se lava el cabello, espolea los caballos contra ella y hace que la pisoteen. — Gudrun le da a los hijos armaduras que ningún arma puede traspasar, además del consejo de acercarse a Hermanarico de noche, mientras duerme; Sorli y Hámdir deben cortarle las manos y los pies, y Erp la cabeza. — Después de ello, deciden provocar en Gudrun el mayor dolor matando a Erp, porque era el hijo que más quería. Poco después Sorli tropieza mientras camina y logra sostenerse con las manos. Y dice: «Ahora la mano ha ayudado al pie: sería mejor que Erp estuviese vivo». Cuando por la noche asaltan a Jormunrekk mientras duerme y le cortan las manos y los pies, él se despierta y llama a los suyos. Hámdir dice: «Ahora también debería perder la cabeza, si Erp estuviese vivo». Acuden los hombres de la corte, pero no consiguen abatirlos con sus flechas. Entonces grita Jormunrekk que los lapiden hasta la muerte. Así ocurrió.

Más elaborada se presenta la leyenda en la *Saga de los Velsungos*[18]. También en ésta Gudrun tiene con Jonakur tres hijos, Hámdir, Sorli y Erp. A Rándver, el pretendiente de Svánhild, se añade Bikki, el consejero de Hermanarico. Cuando Rándver está a punto de ser colgado y envía el halcón, Jormunrekk ordena que lo bajen de la horca. Pero Bikki lo ha arreglado todo para que Rándver ya esté muerto. Svánhild es amarrada en la entrada de la fortaleza para que la pisoteen los caballos, pero cuando dirige sus ojos hacia ellos, con la imperiosa mirada de su padre los caballos no se atreven a pasar por encima de ella; Bikki entonces manda que se le cubra la cabeza con un saco. Gudrun incita sólo a Hándir y a Sorli, y les dice que se guarden de las piedras. En esta saga no hay alusión alguna a una agresión nocturna. Llega por fin un viejo con un solo ojo, como en Saxo Gramático, evidentemente Odín, y dice que hay que matarlos lapidándolos.

En la *Edda* de Snorri hay cinco estrofas del cantar de Bragi el Viejo[19] sobre Ragnar Lodbrock, donde se canta también la caída de Sorli y de Hámdir. También aquí Jormunrekk es asaltado mientras duerme, en consonancia con la *Escalda*.

Sería, sin duda, irreflexivo concluir que sólo las pinceladas contenidas en el antiguo cantar de Hámdir, *Hámdismal in forno*[20], son genuinos y originales; igual de genuinos y antiguos son, sin duda, muchos elementos que conocemos por la *Escalda* o por la *Saga de los Velsungos*. Pues no debemos olvidar nunca que aquélla son cantares, mientras que éstas son narraciones basadas en cantos, y que una peculiaridad de la antigua poesía nórdica, como de la antigua poesía alemana, es la exposición de un

[17] Nietzsche se refiere a la *Edda Menor*, o en prosa, de Snorri Stúrluson, que en gran parte es un manual de poesía escáldica. La historia de Jormunrekk que resume Nietzsche se encuentra en la sección «El lenguaje del arte escáldico», §42 (ed. L. Lerate, Alianza, Madrid, 1984, pp. 156-158).

[18] La *Völsunga saga* es una saga legendaria redactada en prosa en antiguo islandés, fechada a finales del siglo XIII. Cuenta el origen y el declive del clan de los Velsungos. Es una versión más antigua de la misma historia que aparece en el poema épico alemán *El cantar de los Nibelungos*.

[19] «El lenguaje del arte escáldico», §42, en *Edda menor*, *op. cit.*, pp. 159-160.

[20] Se refiere a «Los dichos de Hámdir», en *Edda Mayor*, *op. cit.*, pp. 339-344.

único momento de la saga, dando por supuesto que todos conocen el resto; mientras que el narrador de una saga toma las pinceladas extraídas de los diferentes cantos e intenta exponer todos los argumentos juntando los temas legendarios afines entre sí. Por consiguiente, todos estos detalles del halcón desplumado, de la mirada de Svánhild, de la solución del enigma lanzado por Erp a sus hermanos, seguramente son genuinos y antiguos, y la confirmación la hallamos en los testimonios concordes de Saxo Gramático. Naturalmente, muy distinto es el caso cuando la versión más antigua y la más reciente de la saga se contradicen claramente, especialmente en un punto: según *Los dichos de Hámdir*, Jormunrekk es asaltado mientras está borracho en un banquete, según las otras fuentes, de noche mientras duerme. ¿Cuál es la más antigua? — Lo que une las dos versiones es que Jormunrekk no está en plena posesión de sus facultades, sea porque está borracho, sea porque duerme: en el primer caso para su desdoro, mientras que en el segundo sin desdoro alguno. Si entonces recurrimos a un pasaje de Saxo Gramático, según el cual, durante el asalto de los hermanos, los hombres de Jormunrekk se ven afectados de ceguera, nos daremos cuenta de que la noche que, según una saga, envuelve Jormunrekk no es más que una metáfora, o, por así decirlo, una racionalización de ese cegamiento mágico, y que, por tanto, seguramente la noche no es un rasgo originario y conforme a la saga auténtica. Del mismo modo, la embriaguez de Jormunrekk se nos presenta como una interpretación racional de ese encantamiento, a pesar de ser muy propia de la mentalidad nórdica.

Examinemos ahora la caracterización de los personajes concretos que aparecen en el ciclo de las sagas nórdicas.

Jormunrekk está bajo la protección de Odín, que mediante la acción y el consejo demuestra ser pariente suyo. Todo ello completamente de acuerdo con la saga gótica, como, en general, con las sagas sobre el origen de todas las dinastías reales, que se remontan inevitablemente a Odín. Así también la estirpe de Sígurd. Pero lo notable aquí es el conflicto entre dos ciclos legendarios, el de Sígurd y el de Hermanarico, puesto que Sorli y Hámdir son, en último término, parientes de Sígurd, cuya estirpe ha gozado siempre del favor de Odín. En *Los dichos de Hámdir*, Odín se muestra hostil hacia ellos, y por tanto, en este rasgo prevalece la saga gótica; esta concesión del poeta nórdico a la tradición, en contra de la propia inclinación natural por los descendientes de Sígurd, es, sin embargo, el único rasgo en el que se puede reconocer el efecto de cierta predilección gótica por Hermanarico. Por lo demás, su figura es despreciada con evidente antipatía, más aún, con burla. Así, todo su comportamiento de borracho y su mísera mutilación. Obsérvese, por último, que en la introducción en prosa se le llama el «rico», pero sobre este punto volveré más adelante.

Svánhild, hija de Gudrun, «cándida como un cisne»[21], que según la descripción de la madre resplandecía en las salas como un sol[22], con sus ojos intensos y brillantes —los mismos ojos de su padre Sígurd—, ante cuya mirada los caballos se ponían nerviosos — ¿no habrá sido, en la saga originaria, una valquiria? Recuérdese ante todo que las hijas de reyes famosos eran consideradas a menudo valquirias, como por ejemplo, en el *Cantar de Vólund*[23], Olrun y Svánhvit, hijas de Kiar de Valland. En segundo lugar, lo demuestra el mismo nombre: Svánhild significa «combate del cisne»,

[21] «El cantar de Atli, §39, v. 1, en *Edda mayor*, *op. cit.*, p. 315.

[22] «El lamento de Gudrun, §15, vv. 3-4, en *Edda mayor*, p. 337.

[23] «El cantar de Volund» (*Völundarkviða*), introducción en prosa, en *Edda mayor*, *op. cit.*, p. 185. Error de Nietzsche: según el cantar Svánhit era hija de otro rey, Hlódver.

formación análoga a la de Brunilda. A las valquirias se le atribuían, precisamente, camisas de plumas de cisne; por ejemplo, en el mismo *Cantar de Vólund* se cuenta cómo tres hermanos encontraron, junto al Lago del Lobo[24], a tres mujeres que hilaban lino; al lado estaban sus camisas de plumas de cisne. Hay luego en el cantar mismo algunos rasgos que señalan en esta dirección: sobre todo Gudrun, que se viste de buena indumentaria de batalla, *gudvefjom*[25], cuando Sványhild va a la tierra de los godos. En fin, el esplendor sobrenatural de sus ojos traiciona su naturaleza superior; del mismo modo que de los ojos de Gudrun, cuando mira la herida de Sígurd, brota una llama venenosa; como Dietrich von Bern escupe llamas cuando se encoleriza; como los ojos de Sígurd —también en la saga alemana— brillan de manera sobrenatural, de manera que su asesino se retrae asustado. Y al final, en la última escena, cuando ella se lava el cabello en la orilla del río, ¿no queda un eco remoto de su originaria naturaleza divina de valquiria y de virgen-cisne? —

El personaje más interesante después de ella es el de Erp, que tiene varios rasgos que revelan su origen alemán. Ante todo el nombre, que pasó sin cambio alguno de la saga gótica a la nórdica, ya que, como observa Grimm[26], en las lenguas nórdicas él se llamaría *iapr*, que significa más o menos «rojizo». De él depende el fracaso de la venganza, y todos los testimonios nórdicos —de Saxo, de las crónicas, de Jordanes— que hablan del ataque a Hermanarico, pero no de su muerte, presuponen su personaje, aunque no lo mencionen. La saga nórdica posterior lo pone como hijo de Gudrun, junto a Sorli y Hámdir, con más precisión a partir de la introducción en prosa a los cantares de la *Edda*. *Los dichos de Hámdir* lo presentan expresamente como hijo de otra madre; los dos lo desprecian como bastardo, como enano astuto, aludiendo a su nombre y quizás también a su cabello. Jordanes atribuye la traición que destrona a Hermanarico a un pueblo de los rosomonos, sin duda «hombres rojos»: quizás pueda pensarse que en el personaje de Erp se ha transmitido un recuerdo de todo ello y que, por tanto, en la saga más antigua no sería hijo de Gudrun, sino que llevaría consigo la naturaleza de su padre y de su estirpe, en contraste con Sorli y Hámdir, quienes, según la explícita afirmación de la *Escalda*[27], tenían cabellos negros «como todos los nibelungos». A favor de mi hipótesis habla también el hecho de que Gudrun empuja a vengarse sólo a Sorli y a Hámdir; la explicación de Simrock[28], según la cual Gudrun, por amor a su verdadero hijo Erp, no lo habría incitado a la venganza, sino a sus dos hijastros Sorli y Hámdir —así los considera en efecto Simrock, en contra de todas las tradiciones—, es demasiado artificiosa y no concuerda con el primitivo vigor de la época a la que se remontan estos cantares. A su verdadero hijo, menos que a ningún otro, Gudrun le habría ahorrado la venganza de su verdadera hija. Es verdad que las suposiciones de Simrock reciben una confirmación por las afirmaciones de la *Escalda*, según la cual los dos hermanos matan a Erp para herir a Gudrun, que lo prefiere por encima de ningún otro; pero esta idea es decididamente no originaria, sino que traiciona al narrador reflexivo, que busca el motivo por el que los dos hermanos han matado a Erp. Es verdad que en el antiguo cantar este tema no sale claramente a la luz; Sorli y Hámdir se lo encuentran jugando con osadía sobre la grupa del caballo;

[24] El Ulfdálir, correctamente «El valle de los lobos», cfr. «El cantar de Volund», introducción en prosa, en *Edda mayor*, *op. cit.*, p. 185.

[25] «El lamento de Gudrun, §16, v. 1, en *Edda mayor*, *op. cit.*, p. 337.

[26] J. Grimm, «Jonakr und seine Söhne», *Zeitschrift für deutsches Altertum*, 3 (1843), p. 152.

[27] «El lenguaje del arte escáldico», §42, en *Edda menor*, *op. cit.*, p. 157.

[28] K. Simrock, *Die Edda*, *op. cit.*, pp. 476-477.

se burlan de él y él responde con un enigma; el odio contra él parece fundarse únicamente en el reconocimiento de la superioridad intelectual; la saga lo califica de noble, el mismo Sorli lo califica al final como un héroe audaz y valiente; todo hace pensar que Erp, quien reúne en sí mismo las cualidades de ambos hermanos, la sabiduría de Sorli y la valentía de Hámdir, chocaba con cada uno de ellos, dado que su mismo nacimiento de una concubina de Jónak lo había convertido en un extraño para ellos. El encargo que recibe de cortarle la cabeza a Jormunrekk no parece originario; lo refiere la *Escalda*, interpretando probablemente en este sentido las palabras del *Hamdismal in forno*:

La cabeza estaría ahora en el suelo, si Erp estuviese vivo[29].

Puesto que es evidente que Erp viene después y les asegura su colaboración; al final, Sorli reconoce que precisamente el sagaz y valiente Erp habría resuelto la lucha, es decir, en el sentido de la saga: mientras los dos hermanos le cortan al rey los brazos y las piernas, Erp le habría cortado ante todo la cabeza.

Los caracteres de Sorli y Hámdir están ya definidos por los sobrenombres que les da la saga: Hámdir «del sublime valor»[30], agudo e inteligente, incluso irónico hacia su madre; a pesar de ponerle objeciones, no se niega a luchar en el combate al que le incita. Él echa al hermano la culpa del asesinato de Erp, pues ha seguido su consejo. Ánimo vivo y batallador, muy orgulloso, reacio a reconciliarse y dominado por un ciego egoísmo, un carácter heroico — así es Hámdir, y de él toma el nombre el cantar, algo conforme al espíritu de su época heroica e indicio de una edad muy antigua. Sorli, en cambio, «de espíritu sabio»[31], no quiere discutir con la madre; se limita a decir: «También tú, Gudrun, llorarás por nosotros, cuando en tierras lejanas caigamos del caballo en la batalla»[32]. Y es él quien, contrariamente a Hámdir, reconoce su responsabilidad en el asesinato: «Aquel a quien debíamos considerar sagrado lo hemos abatido»[33]. Él alaba a Erp llamándolo «nuestro valiente hermano, el héroe veloz»[34]; las bellas palabras, genuinamente nórdicas, con las que él cierra el drama, demuestran su ánimo impetuoso pero noble: «Alta fama conquistamos; hoy o mañana moriremos. Nadie verá la noche en contra de la sentencia de las Nornas»[35].

Sobre Gudrun y su relación con la saga originaria hablaré en el próximo capítulo.

III
La formación danesa de la saga

Saxo Gramático vivió en la segunda mitad del siglo XII; no demuestra nunca conocer el ciclo de las sagas nórdicas. Según él, Jarmerico es un rey de Dinamarca. Nos hallamos, pues, ante una saga danesa, en la que Saxo Gramático debió basarse; puesto que las canciones alemanas contemporáneas que tratan de la misma materia habían trenzado ya de manera indisoluble con la saga de Hermarico la figura de Dietrich von Bern, que en Saxo no tiene relación alguna con Jarmerico. Y si ahora yo demuestro que a menudo Saxo ha transmitido muchos rasgos más antiguos y originarios que la

[29] «Los dichos de Hámdir», §28, v. 1, en *Edda Mayor*, *op. cit.*, p. 343.
[30] Ibíd., §6, v. 1, p. 340.
[31] Ibíd., §9, v. 1, p. 340.
[32] Ibíd., §10, vv. 3-4, p. 340.
[33] Ibíd., §28, vv. 3-4, p. 343.
[34] Ibíd., §28, vv. 2-3, p. 343.
[35] Ibíd., §30, vv. 3-4, p. 344.

Edda, y que a menudo la saga tiene en él un aspecto muy particular, que atestigua un notable pulido del material legendario y una reelaboración incluso de los detalles más pequeños, ¿por qué no debemos reconocer que la saga es danesa, que la saga nórdica originaria echó raíces y floreció también en Dinamarca, a menudo bajo una forma más pura y más simple de la que presentan las sagas nórdicas y alemanas? Wilhelm Grimm[36] considera como no poco probable el que haya habido aquí una mezcla de saga nórdica y alemana, P. E. Müller en sus estudios sobre Saxo[37] cree que aquí se basó en fuentes alemanas.

Saxo narra más o menos lo que sigue, VIII, pp. 154-157[38]. Jarmerico, rey de Dinamarca y de Suecia, que se ha liberado de la prisión del rey eslavo Ismaro y ha retomado el reino de las manos de su tío Budli, manda construir sobre un alta roca una fortaleza suntuosa y admirable, con cuatro puertas que dan a las cuatro partes del mundo, y en ella encierra sus riquezas. — También aquí, por tanto, se mencionan sus riquezas, como en el cantar de la *Edda* le aplican el sobrenombre de «el rico». — A continuación Jarmerico se hace a la mar, donde van a su encuentro cuatro hermanos, de nacimiento helespóntico, es decir, como observa Lachmann, daneses de la isla de Hven; en efecto, el estrecho de Oresund es llamado el «Hellespontus danicus». — Estos hermanos practican la piratería. Tras tres días de batalla los obliga a cederle a su hermana y la mitad de su botín, y libera de la prisión de los helespónticos al hijo de un rey, Bikko, quien, sin embargo, no ha olvidado que en el pasado el propio Jarmerico asesinó a sus hermanos. Tras casarse con Suanilda, Jarmerico pasa con su ejército a Alemania, dejando a Broder, el hijo de su primer matrimonio, como guardián de la reina. Jarmerico captura y manda estrangular a los hijos de su hermana, que estaban siendo criados en Alemania. A su regreso de Alemania, Bikko acusa a Broder de relaciones ilícitas con la madrastra. El rey ordena colgar a Broder, pero para que no lo vean como el asesino de su propio hijo, ordena que algunas personas mantengan una tabla bajo los pies de Broder, de manera que cuando éstas, exhaustas, dejen caer la tabla, la culpa del homicidio caiga sobre ellas. Suanilda es condenada a ser pisoteada por caballos, y cuando éstos, conmocionados por su belleza, se detienen y el rey se inclina a reconocer su inocencia, Bikko los hace girar por el otro lado y Suanilda es aplastada. Entretanto llega corriendo el perro de Broder, que llora aullando a su amo; traen a su halcón que se pone a desplumarse a sí mismo. El halcón desplumado le recuerda al rey que pronto no tendrá herederos; entonces él ordena bajar rápidamente a Broder. Por miedo a ser castigado, Bikko va a ver a los helespónticos y les anuncia la muerte de la hermana. Pero a la vez informa a Jarmerico de que van a declararle la guerra. Cuando los hermanos han rodeado la fortaleza, en su ejército se desencadena un tumulto durante el reparto del botín, y ellos abaten a gran parte de sus propios guerreros. Disminuidos demasiado en fuerzas, piden consejo a una bruja llamada Gudrun. Ésta provoca la ceguera en los guerreros del rey, de modo que se matan entre ellos mientras los helespónticos penetran en la fortaleza. Pero en el barullo llega Odín, pone fin a la ceguera y aconseja a los daneses, dado que los helespónticos son mágicamente invulnerables frente a las espadas, que los maten lanzándoles piedras. Ahora los guerreros caen por todas partes, y Jarmerico rueda al mundo de los muertos con las manos y los pies cortados.

[36] W. Grimm, *Die deutsche Heldensage*, Göttingen, 1829, p. 4.
[37] P. E. Müller, *Sagabibliothek*, Kopenhagen, 1817-1820.
[38] Saxo Gramático, *Gesta danorum*, lib. VIII, cap. X, §§ 1-14.

En esta saga, el lugar y los personajes son enteramente daneses: Jarmerico es un rey de Dinamarca, y allí se construye una sólida fortaleza. Los helespónticos, así como la bruja, son de origen danés, y el mismo Odín aparece en su condición de fundador de la estirpe de los daneses y del rey de Dinamarca. Esto contradice, por tanto, la hipótesis de que la saga fue llevada por navegantes o bardos nórdicos. Añádase que la saga reelabora de manera completamente independiente las aventuras anteriores de Jarmerico, y que aquí uno de los personajes principales de la saga nórdica, Gudrun, falta completamente, o más bien sólo aparece el nombre; lo que sería imposible si la saga hubiese surgido aquí por tradición oral nórdica. Al mismo tiempo, sin embargo, la concordancia de la saga nórdica con la danesa es tan grande que hace pensar, inevitablemente, en una fuente común.

En la *Edda*, Rándver envía al padre un halcón desplumado; éste entiende la alusión y manda salvar al hijo. Pero, a causa de la perfidia de Bikki, Rándver ya está muerto. Este rasgo, como mantiene Grimm[39], es seguramente anterior a la versión de Saxo, ya que la saga afirma en todas partes que Hermanarico eliminó a todos sus familiares. Análogo es el asesinato por parte de Jarmerico de los hijos de su hermana en Alemania: se alude evidentemente a los dos Harlungos, Imbrecke y Fritile; y su mismo traslado a Alemania parece indicar que este punto fue añadido por Saxo siguiendo fuentes alemanas. Yo me limitaré a afirmar que probablemente Saxo conocía también la saga alemana sobre Hermanarico, aunque no la nórdica. Pero que haya basado la saga sólo sobre cantares alemanes se contradice, como ya hemos observado, con las localidades danesas y la ausencia de Dietrich von Bern. Es absolutamente imposible que unos cantares de la época de Saxo no introdujesen a Teodorico en la historia de Hermanarico, en la medida en que, como nos dicen los testimonios, había ocurrido varios siglos antes.

No osbtante, la versión de la saga en Saxo arroja luz sobre el origen de la nórdica. Éstos son mis argumentos: atendiendo a la saga, Hermanarico habría sido asaltado por sorpresa y tras haber sido cegado mágicamente; esto es necesario debido a que el asesinato de Erp ha debilitado demasiado a los asaltantes. El recurso a la magia lo atribuye la saga a una bruja de nombre Gudrun; la saga nórdica se adueña del nombre y lo conecta con la Gudrun más importante, que lo lleva en todo el ámbito de la saga: es la mujer de Sígurd y luego de Atli. Pero, a la vez, conecta a Gudrun con Svánhild, haciéndola hija suya y de Sígurd, y despertando así, con este parentesco, el interés hacia ella. Además es fácil de comprender que la saga nórdica conecte Svánhild y su renombrada belleza con el bello Sígurd, su héroe preferido. Esta fusión del ciclo nórdico con el gótico debe remontarse, no obstante, a una época muy remota, y de todos modos es importante notar que en Saxo la bruja Gudrun es el único y aislado residuo de la forma más antigua de la saga, sin que en torno a ella se haya generado una saga nueva. Igual de singular es que sólo la versión posterior de la saga nórdica refiere que Gudrun ha encantado las armas de los dos hermanos; una vez más puede objetarse que la saga *in forno* calla efectivamente este hecho pero debía seguramente de incluirlo, como se puede concluir de las narraciones posteriores de la *Escalda* y la *Saga de los Velsungos*.

Todas estas consideraciones vuelven sin duda más difícil la explicación de la fusión de los dos ciclos de sagas, pero dejan sin alterar este hecho: la Gudrun de la saga nórdica y la de la saga danesa tienen en común sólo el nombre y los poderes mágicos,

[39] J. Grimm, «Jonakr und seine Söhne», *loc. cit.*, p. 46.

nada más. Pero que una Gudrun con poderes mágicos existiese en la saga más antigua resultará un dato cierto, en cuanto se demuestre que existía en ella un Erp o un personaje parecido. Aquí, en Saxo, es evidente que el debilitamiento de los helespónticos, gracias a la matanza de sus propios soldados, conserva aún un oscuro recuerdo de Erp. Es verdad que en la saga danesa Erp se convierte en un ejército, así como los dos hermanos Sorli y Hámdir aparecen a su vez redoblados, y así como, en general, hallamos en esta saga todos los rasgos reforzados y redoblados. En particular Bikko emerge bien definido de la oscuridad y la indeterminación del mito; más aún su figura surge de la tentación de pensar en el uso de fuentes alemanas. Su propósito principal, que es el de empujar, de cualquier modo, a Jarmerico a destruir a su propia familia, es reconducido a una motivación determinada, la de la venganza. En el pasado, Jarmerico mató a sus hermanos y él se venga recurriendo a la astucia y a la traición. Aquí, pues, la venganza de sangre aparece como el motivo de cada suceso, tal como se presenta, por segunda vez, en la venganza de los helespónticos. Por tanto, la saga, en cierta medida, se repite; ¿quién no dejaría de darse cuenta de que el personaje y las motivaciones de Bikko podrían haber tomado fácilmente esta forma gracias al conocimiento del alemán Sibech por parte de Saxo? — También en la *Saga de Vilkina*[40] es el tratamiento cruel de Odilia, como aquí el de Sványhild, la causa de las posteriores desventuras de Hermanarico. —

En fin, hago observar, acerca de la narración de Saxo, cuánta importancia tiene la breve noticia de que Jarmerico le quitó el reino a Budli. Es cierto que aquí también debe ser reconocido el núcleo de un cantar en el que Jarmerico y Etzel[41], como en la saga alemana, eran contemporáneos. ¿O quizás este Budli será aquí el mismo Budli que guerrea contra un rey danés, pero que en el vol. 38[42] se dice que es hermano de Budli? De esta manera saldría a relucir, sin duda, una conexión singular entre Saxo y la saga nórdica.

Mientras que en este punto hay serias dudas, creo, sin embargo, estar en condiciones de afirmar que, ateniéndonos a todos los indicios, Saxo conocía cantares alemanes sobre los mismos temas, y quizás incluso los haya utilizado en cierta medida para su narración, pero permaneciendo danés el carácter fundamental de sus cantares; mientras que es imposible que haya narrado siguiendo fuentes exclusivamente alemanas o exclusivamente nórdicas, como también que reproduzca una mezcla arbitraria de las sagas: estos tres casos son contradichos enteramente por el carácter fundamentalmente danés de esta saga.

IV

Jordanes compiló su libro, a partir de la obra de Casiodoro, en torno al año 552; por tanto debe remontarse a la época del reinado de Teodorico el Grande; las sagas que se narran allí debían ser, por tanto, las que corrían en boca del pueblo hacia el inicio del siglo VI. Por consiguiente, nosotros conocemos la saga tal como se había ido formando tras cerca de 130 años.

Cerca de 200 años después de Casiodoro, determinados testimonios vuelven por primera vez a recordar la saga de Hermanarico. Los encontramos precisamente entre

[40] *Die Vilkina und Niflunga-Saga*, ed. H. V. d. Hagen, Breslau, ²1855, pp. 248 ss.

[41] Es el nombre con el que Atila el huno aparece en los poemas germánicos.

[42] W. Grimm [*Die deutsche Heldensage*, *op. cit.*], p. 183.

los anglosajones. Por tanto, durante este período, la saga puede haberse difundido ulteriormente y haber encontrado acogida, sobre todo, en las regiones costeras, incluso ya en el norte. Nos lo sugieren algunos pasajes del *Cantar de Beowulf*, así como del *Canto del Caminante* y del *Libro de Exeter*, que presuponen como ya conocidos puntos particulares de la saga, a los que hacen alusión. Y con más precisión, por anticipar aquí lo más importante, aparecen ya claras alusiones a la relación de Hermanarico con Dietrich; además Hermanarico está rodeado de un círculo de héroes, cada uno de los cuales se había convertido ya en el centro de una saga particular. El cantor que en el *Canto del caminante*[43] describe todas las tierras que ha atravesado, coloca a Hermanarico justo a lado de Atila, lo que demuestra que entonces la conciencia de la distancia temporal entre los dos ya se había perdido en el pueblo. Con cierta amplitud describe el gran poder del rey de los godos, enumerando el nombre de sus guerreros. Entre éstos hallamos a los Herlingos[44] Emerca y Fridla, así como a Sibico, que sin duda no es otro que Sibech. ¿Pero qué significado tiene la mención de estos nombres? El que la saga de entonces ya los conectaba con determinados acontecimientos, ya que un nombre no se propaga sin una historia que lo designe; al contrario, es el acontecimiento el que lleva consigo el nombre, en tal medida que, a menudo, es el nombre el que se forma tras el evento. Pero en el mismo cantar se menciona a Hermanarico, «el colérico, traidor»; son apelativos que dejan traslucir una saga muy concreta, la saga de la maldad de Hermanarico, que, por consejo del infiel Sibiko, persigue a su propia sangre. Por esto, el *Libro de Exeter*[45] dice que él tenía «alma de lobo». Así es como se le describe:

Era un rey terrible,
no pocos héroes se sentaban, ahogados por la angustia
a la espera de desgracias, cerca del campo de batalla,
para que se le arrojara del reino.

En esta composición hallamos además una clara alusión a la fuga de Dietrich de su reino, causada por la maldad de Hermanarico. En el *Cantar de Beowulf*[46], en cambio, hallamos de nuevo, a propósito de la famosa riqueza de Hermanarico, un mayor número de detalles respecto a los aludidos hasta ahora procedentes de la saga nórdica y danesa.

De ningún tesoro más bello bajo el cielo
he oído nunca, desde cuando Hama llevó
a la fortaleza brillante de armas el tesoro de los brisingros
joyas y vasijas preciosas astutamente,
todos bienes de Hermanarico.

---

[43] *Des Sängers weitfahrt*. Se trata del cantar «Widsid (Largo viaje)», vv. 109-122, en *Beowulf y otros cantares anglosajones* (siglos VII-X), ed. L. y J. Lerate, Alianza, Madrid, 1994, pp. 138-139. Seguimos esta edición para la castellanización de los nombres propios.

[44] Castellanización del nombre anglosajón de los Harlungos de los poemas épicos alemanes.

[45] *Des sängers trost*. Se trata del *Exeter Book*, que contiene varios cantares anglosajones antiguos. La cita de Nietzsche corresponde a «El lamento de Déor», vv. 21-26, en *Beowulf y otros cantares anglosajones* (siglos VII-X), *op. cit.*, p. 134.

[46] *Beowulf*, vv. 1197-1201, en *Beowulf y otros cantares anglosajones* (siglos VII-X), *op. cit.*, p. 61.

Éste es el único residuo de la saga que trata del robo de Hama. Ese tesoro de los brisingos, que según la *Edda*, p. 299, consiste en un collar de Freya[47], alude a una saga completamente desconocida para nosotros. La gran riqueza de Hermanarico es mencionada, además de en los pasajes citados, también en el *Reinecke Fuchs* según el testimonio de Grimm[48]. Yo no sé dónde se encuentra el pasaje.

Del antiguo *Cantar de Hildebrando*[49] —donde, en realidad, no se cita a Hermanarico, pero toda la narración gira en torno a la fuga de Dietrich expulsado por Hermanarico— resulta que, como entre los anglosajones, también en Turingia y en Hessen en los siglos VII y VIII la saga de Hermanarico y la de Dietrich von Bern se habían fusionado en una sola. En general, descubrimos que, mientras la saga nórdica sólo conoce su final infeliz y Saxo conoce ya algún detalle de su vida anterior, en la saga alemana emerge el interés dirigido principalmente a las aventuras de Hermanarico antes del final fatal. Otra noticia demuestra también cuán vivo estaba aún, a finales del siglo IX, el recuerdo de Hermanarico, y cómo la entera saga era considerada una historia verdadera. En efecto, en una crónica (*Flodoardi historia ecclesiae Remensis*)[50] se cuenta que Fulco, arzobispo de Reims, reprendió por escrito al rey Arnulfo[51] por su comportamiento recto hacia Carlos el Simple, el último de la estirpe real; y «basándose en libros alemanes añadió algunas palabras acerca del rey Hermanarico, que habría enviado a la muerte a toda su estirpe a causa de las infamias de su consejero». También de aquí resulta claramente que los cantares ya estaban fijados por escrito; más aún, nada nos prohíbe suponer que ya Carlomagno mandase recopilar y transcribir los cantares heroicos sobre Hermanarico.

Un siglo después, hacia finales del siglo X y principios del XI, el *Chronikon Quedlinburgense*[52] nos proporciona alguna información más sobre el estado de la saga en esa época; según esta crónica, Hermanarico es un contemporáneo de Atila; él reina sobre todos los godos, «astutior in dolo, largior dono»[53]. «Tras la muerte de Federico, su único hijo, muerte querida por él, mandó colgar a sus sobrinos Embrica y Fridla». Otro pasaje dice: por instigación de su primo Odoacro obligó a su primo Teodorico[54], derrotado en Verona, a refugiarse junto a Atila como un exiliado. Y al final la crónica refiere: «Hermanarico fue asesinado, después de que se le cortaran los pies y las manos, por los hermanos Hernido, Serila y Adaokar, cuyo padre había asesinado». Es claro que la última de las tres noticias es un residuo mutilado de nuestra saga, men-

[47] El collar Brisingamén. Cfr. «El cantar de Trym», §13, v. 3, en *Edda mayor*, *op. cit.*, p. 131.

[48] W. Grimm, *Die deutsche Heldensage*, *op. cit.*, p. 17. El *Reinke de vos* o *Reynke de vos*, vv. 2138-2140. Poema alemán que narra las aventuras de Reynke el zorro. Escrito en bajo-alemán, fue impreso en Lübeck en 1498.

[49] El *Hildebrandslied* es el poema germánico en lengua alemana (alto-alemán) más antiguo que se conserva y uno de los primeros testimonios escritos de dicha lengua, pues data del siglo IX. Se conservan sólo 68 versos largos, que giran en torno a la figura de Dietrich von Bern.

[50] *Flodoardi historia ecclesiae Remensis*, lib. IV, cap. 5.

[51] Arnulfo de la dinastía carolingia (muerto en el 899), duque de Carintia, quien depuso a su tío, el emperador del Sacro Romano Imperio Carlos III el Gordo (Arnulfo era el hijo de su hermano mayor, Carlomán de Baviera), y se convirtió en rey de Alemania, y más tarde en emperador. En 888 Arnulfo confirmó a Otón de París en el cargo de Rey de los Francos Occidentales, pero en 893 aprobó que fuese sustituido por Carlos el Simple. Otón volvió a obtener el trono en 895, y sólo en 898, con la muerte de éste, Carlos el Simple pudo imponerse como Rey de los Francos con la aprobación del emperador Arnulfo.

[52] *Annales Quedlinburgenses*, en *Monumenta Germaniae Historica Scriptores*, III, 31.

[53] «Muy astuto en el engaño y muy generoso en el regalo».

[54] En realidad se trata, una vez más, del personaje de leyenda Dietrich von Bern.

cionada varias veces, dado que el asesinato del padre no puede ser auténtico, y dado además que el nombre Adaokar entró en el texto a causa de quién sabe qué confusión del cronista. En cambio, es más importante que el asesinato —puesto que aquí va detrás de la mutilación— es ejecutado por tres hermanos; parece, pues, que en la saga alemana de esta época faltaba el episodio de la muerte de Erp, y que el asesinato de Hermanarico fue ejecutado con éxito por tres hermanos, acorde con la decisión inicial. Por tanto, así como en la saga alemana parece que el final infeliz de Hermanarico fue un tema poco apreciado, según este testimonio parece claro que, en los cantares sobre este tema, los acontecimientos no estaban tan desarrollados y enriquecidos con episodios, y los caracteres no estaban definidos de manera tan contrapuesta.

¿Pero de dónde derivan estas diferencias entre el norte y Alemania? Naturalmente, sólo pueden proponerse conjeturas, que me gustaría resumir brevemente.

Jormunrekk era originalmente una personalidad extranjera, que no tenía nada que ver con el norte; pero una vez que, mediante el nombre de Gudrun, fue puesto en conexión con la saga nórdica, el interés principal siguió estando dirigido hacia Gudrun y Svánhild, y él entró en juego sólo como el blanco de la venganza de Svánhild. Lo que se quedaba fuera de esta historia, esa parte de su vida que no se veía iluminada por el rayo de esta saga, se quedó en la oscuridad, para el norte no existía.

En cambio, para Alemania, Hermanarico era el centro de un ciclo de sagas; puede ser que se tratase aún de un residuo de ese terror del que habla Amiano Marcelino, que se había difundido ampliamente tras sus campañas militares. Este terror había enriquecido, fantasiosamente, toda la vida del rey de los godos, naturalmente con los rasgos de su dureza y crueldad. Como castigo, la saga popular había puesto a su lado, en calidad de ángel del mal, a ese Sibech que conduce todos sus pasos a la ruina. Para la saga alemana el punto principal son los sucesos en los que se precipita a causa de su carácter pérfido y colérico, y no sólo la sola historia de su final; la evolución de su carácter, y las consecuencias que se derivaron de ello, parece que fueron los rasgos principales de la saga alemana. Añádase a ello el hecho de que Teodorico, implicado en su historia, desplazó el interés por su final hacia el combate entre estos dos héroes como punto culminante de la saga; es natural que, en comparación, el final de uno de ellos palideciese; así como ocurrió, por lo demás, con el final de Teodorico. Así se entiende que, en cantares alemanes posteriores, sobre todo en la *Huida de Dietrich*[55], Hermanarico esté poseído por una enfermedad incurable como castigo por sus pecados: así es como según la *Saga de Vilkinia*[56], él languidece entre la vida y la muerte poseído por una terrible enfermedad, después de que, con el vano intento de curarlo, le hayan hecho cortes en el cuerpo. Una saga aún más tardía, en apéndice al *Libro de los héroes*[57], dice que quien lo mató fue su fiel Eckhard, para vengar a los jóvenes Harlungos confiados a su tutela. De todo ello puede deducirse en qué medida, en la época a la que se remonta este canto, la antigua saga del final de Hermanarico había caído en el olvido.

Resumamos ahora, sobre la base de los testimonios aducidos, lo que probablemente se conocía de la saga de Hermanarico en la época a caballo entre los siglos X y XI.

---

[55] *Dietrichs Flucht*, vv. 2558-2564, 2864, 3509-3514, 4282-4290, 4972-4976, 9846-9849.

[56] *Die Vilkina und Niflunga-Saga*, *op. cit.*, p. 374.

[57] *Der Helden Buoch* es una amplia colección de poemas épicos alemanes del siglo XIII que ha llegado hasta nosotros. La referencia corresponde a *Das Deutsche Heldenbuch*, ed. A. v. Keller, Stuttgart, 1867, p. 3.

Hermanarico (Hermenrich, Emelrich), rey de Alemania[58] y, según los cronistas que conocía Jordanes, de todos los godos, cuya fortaleza se hallaba también en Alemania (¿Gandavus? — Grimm, Reinek. F. CLII)[59], tiene dos hermanos: Dietmar, el padre de Teodorico, y otro cuyo nombre cambia continuamente, pero siempre aparece como el padre de los Harlungos Imbrecke y Fritele. Por consejo de Sibich, los manda colgar, tras haber mandado matar a su propio hijo Federico. Instigado por el primo Odoacro, obliga a Teodorico a buscar refugio junto a Atila. Su muerte se debe a tres hermanos cuyo padre había matado.

V

La saga originaria

Leemos que, entre los godos, la estirpe real de los Amalos cantaba las gestas de sus antepasados. Casiodoro, que vivió en la corte de Teodorico el Grande, en su obra partidista y tendenciosa sólo narraba seguramente sobre los godos —según los estudios de Wiedersheim[60]— sagas en las que los antepasados de Teodorico eran vistos bajo una buena luz. Sobre todo Hermanarico, el más noble de los Amalos, el más brillante de todos los héroes de los godos, bajo el cual el reino alcanzó su máxima extensión, debía ocupar en su obra histórica un espacio considerable, como resulta también por el extracto de Jordanes, que trata con cierta amplitud las gestas de este rey y vuelve a menudo a él. Por tanto, por un lado, es muy verosímil que Casiodoro, en lugar de referir lo que estaba históricamente atestiguado sobre el suicidio de Hermanarico, prefirió recurrir a la saga popular, que explicaba su final de otra manera y su poco glorioso retiro; así como, por otro lado, es evidente que la saga popular gótica habrá sabido poner a su héroe bajo una luz favorable, puesto que la gloria de los godos iba conexa sobre todo a él. Faltaban aquí el terror y el miedo que había inspirado en los pueblos sometidos por él; en su lugar se introducen la admiración y la simpatía. Así en el extracto de Jordanes no hallamos *un solo* punto en el que podamos reconocer la sombra de una desaprobación, de una crítica. Puesto que para la saga popular, mientras sigue manteniéndose en su pureza originaria, las pasiones fuertes son quizás objeto de terror pero no de desaprobación; al contrario, ella se detiene en ellas con cierta complacencia, del mismo modo que los niños gozan con los cuentos de terror. También el cruel asesinato de Sunilda concuerda con las costumbres bárbaras de la época, y no es tan inaudito como nos parece a nosotros[61]. El despedazamiento con caballos es un rasgo legendario recurrente, como pena por traición, en las sagas más antiguas de muchos pueblos. Casos parecidos se conocen en las leyendas francas y latinas.

Tras estas observaciones puedo citar aquí todo entero el pasaje de Jordanes. En el cap. 24 éste narra[62]:

---

[58] Genealogía Viperti del siglo XII [*Annales Pegavienses et Bosovienses*, en *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, XVI, 234].

[59] Jakob Grimm, *Reinhart Fuchs*, Berlín, 1834.

[60] E. v. Wiedersheim, *Geschichte des Völkerwanderung*, Leipzig, 1859-1864, vol. II, pp. 145 ss. y vol. IV, pp. 8 ss.

[61] W. Grimm [*Die deutsche Heldensage*, *op. cit.*], 361: «De todos modos, en esta crueldad, a la que no le falta cierta trágica dignidad, no hallamos una verdadera y repugnante bajeza».

[62] Jordanes, *De origine actibusque Getarum*, cap. XXIV, §129 (*Origen y gestas de los godos*, ed. J. M. Sánchez Martín, Cátedra, Madrid, pp. 81-82).

El pérfido pueblo de los rosomonos (*rosomonorum, roxolanorum, rosomorum*), que hasta entonces había manifestado su sumisión hacia él como otros muchos, aprovecha esta ocasión para traicionarlo. En efecto, cuando Hermanarico mandó descuartizar, atándola a unos caballos salvajes, a una mujer de este pueblo, llamada Sunilda [Suanahild] (Sonilda, Sunihil, Sanielh), encolerizado por la traidora huida de su marido, los hermanos de ella, Saro y Ammio, para vengar la muerte de su hermana, hirieron a Hermanarico en un costado con su espada. Éste estuvo ya enfermo de por vida, debilitado por el efecto de esta herida. Esto dio la oportunidad a los hunos de hacerse con el poder en la tierra de los godos. Entretanto Hermanarico, no pudiendo soportar ni el dolor de sus heridas ni las incursiones de los hunos, falleció muy anciano a los ciento diez años de edad.

Añado aquí, en primer lugar, un pasaje de Amiano Marcelino[63] en el que describe del siguiente modo a los Alanos, la estirpe progenitora de los Roxolanos: «Los Alanos son casi todos esbeltos, altos de estatura y bellos, con el cabello bastante rubio, terribles a causa de la moderada fiereza de su mirada, veloces gracias a su armadura ligera, en conjunto muy parecidos a los hunos, pero menos salvajes (*mitiores*) en el estilo de vida y en la alimentación».

Creo que hasta ahora no se ha prestado la suficiente atención a algunas palabras de Jordanes: «Mientras Hermanarico está preocupado por la llegada de los hunos, los infieles rosomonos buscan la ocasión para engañarlo, *decipere*»[64]. Ettmüller traduce así: «arruinarlo con engaños», pero el término no puede tener este sentido. — En efecto, toda la historia sólo se entiende si la ponemos en relación con la invasión de los hunos y los temores de Hermanarico. Los infieles rosomonos intentan engañarlo pasándose deliberadamente a los hunos; a ello se refiere también la huida traicionera del marido de Svánhild. Hermanarico se da cuenta de ello y se venga, encolerizado, en la mujer del traidor, que evidentemente es el Bikko del Norte, el Sibech de la saga alemana. No se afirma que pertenezca a la estirpe de los rosomonos, ni podemos suponerlo, pero puede ser que tuviese una fuerte influencia sobre los rosomonos, de los cuales provenía su esposa. Sobre la base de la descripción, se trata de una población indogermánica; su belleza, y la mirada penetrante de sus ojos se conservan en la persona de Svánhild. También el cabello rubio es alabado especialmente en la poesía nórdica, y quizás el nombre Erp contiene una alusión a él.

El segundo punto, que me parece haber sido objeto de poca atención hasta ahora, es la conclusión. Históricamente, Hermanarico murió suicidándose. Jordanes afirma que murió al no poder soportar el dolor de la herida, tanto como las incursiones de los hunos, viejo y al final de sus días. Son palabras curiosamente indeterminadas; «no pudiendo soportar ni el dolor de sus heridas ni las incursiones de los hunos»[65] es una frase que hace sospechar el suicidio; la expresión «dejó esta vida», *vita defunctus est*, es demasiado genérica para que pueda contradecir esta hipótesis. Si además recordamos que Jordanes escribe siguiendo a Casiodoro, quien acaso podía (más aún, debía) ocultar la ignominia de un suicidio mediante la expresión indeterminada; ¿entonces

[63] [Amiano Marcelino, *Res gestae*], [lib.] 31, [cap.] 2 [, §21, en *Historia*, *op. cit.*, p. 850].

[64] Jordanes, *De origine actibusque Getarum*, cap. XXIV, §130 (*Origen y gestas de los godos*, ed. J. M. Sánchez Martín, Cátedra, Madrid, p. 82).

[65] Ibid.

qué nos puede impedir reconocer que, con toda probabilidad, en la época de Casiodoro, la historia conservaba aún el sólido recuerdo del suicidio, y que la saga no había aún envuelto con la poesía el final del rey, sino que más bien había inventado como motivo principal del suicidio, un gran dolor físico? Pues la idea de que Hermanarico se diese muerte sólo por miedo a los hunos, como narra Amiano, era impensable para la saga popular y su alto concepto de la estatura heroica de Hermanarico. Esta naturaleza debía aparecer también como físicamente abatida y destruida, para que un suicidio fuese así más comprensible. Y aún con todo, parece que la saga miraba con cierta circunspección el final poco glorioso de su héroe; esta muerte la olvidó muy pronto, del mismo modo que no saben nada de ella la saga nórdica más antigua, la danesa y la alemana.

La saga posterior en Alemania fue la primera en no distinguir ya el ataque por parte de los hermanos y la muerte posterior, más aún, fundió las dos cosas, como cuenta el *Chronicon Quedlinburgense*. Más tarde fueron formándose versiones particulares y completamente diferentes entre ellas acerca del final de la carrera heroica de Hermanarico; he recordado ya su asesinato por obra del fiel Eckhard. En la *Saga de Vilkina*[66] parece que muere a causa de la astucia de Sibich, que aspira a su corona.

Así desaparece con toda probabilidad la contradicción entre saga e historia, más aún, ahora podríamos plantear la cuestión de qué nos autoriza a considerar como legendaria la narración de Jordanes. Que en ella hay verdad histórica lo confirman las siguientes razones: en primer lugar, Casiodoro no podía insertar una narración totalmente legendaria sobre el máximo héroe de los godos en una obra dirigida a Teodorico el Grande; en segundo lugar, donde hubiese mezclado detalles míticos, como está demostrado, podía recordar sólo aquellos que contribuyeran a la gloria de los Amalos y no aquellos, como el cruel asesinato de Svánhild, que arrojaban una luz desfavorable sobre la historia de la dinastía Amal. En tercer lugar, puede afirmarse, ante todo, que el dato histórico del suicidio no puede ser explicado, en Hermanarico, por el mero miedo a los hunos; pero por el hecho de que Amiano calla sobre ello, no se sigue que no haya ocurrido, sino sólo que él, probablemente, no tenía conocimiento de ello; y si lo conocía, no consideró importante mencionarlo, ya que para recordar a Hermanarico dedica poco más de tres líneas. En fin, una última razón: ¿En la narración de Jordanes cuáles son los indicios y las alusiones que harían pensar en una saga? Ni la traición de los rosomonos, ni la cólera de Hermanarico, ni la cruel muerte de Svánhild, ni la venganza de los dos hermanos, ni, en fin, la moribunda supervivencia de Hermanarico contienen nada de necesariamente ahistórico o legendario. Es suficiente con observar qué poco legendaria es la herida en el costado (*latere*), mientras las sagas posteriores concuerdan en referir que le fueron cortados manos y pies.

Suponiendo que mi hipótesis sea correcta, tendríamos un caso notable, más aún, único, en el que podríamos buscar con cierta precisión a qué rasgos históricos la saga se remitió sobre todo y más antiguamente, y cómo en nuestro caso añadió primero el tercer hermano, para explicar por qué la venganza no tuvo un éxito completo, luego quizás la maga Gudrun, a la que se remitió la saga nórdica, y por último el hijo de Hermanarico —cuyo nombre varía en cada lugar—, probablemente sólo para entender la terrible cólera de Hermanarico cuando la relación con la invasión de los hunos se había olvidado ya desde hacía mucho tiempo. —

[66] *Die Vilkina und Niflunga-Saga*, *op. cit.*, pp. 374-375.

Con esta conjetura concluyo, consciente de haber intentado, al menos, proponer coherentemente una serie de reflexiones que me ocupan ya desde hace mucho tiempo, con el sentimiento de haberme imbuido poco a poco de las antiguas leyendas de las que ahora me distancio con dolor, y, en fin, con la mayor gratitud a los hombres a los que, en este estudio, les debo todo, especialmente a los hermanos Grimm, que merecen tener un monumento perenne en el corazón de cada alemán.

(Traducción y notas de MARCO PARMEGGIANI.)

3. *FATUM* E HISTORIA

MP II, 18, ABRIL DE 1862

13 [6]

Fatum e Historia[1]
Pensamientos

Vacaciones de Pascua, 1862 F. W. NIETZSCHE

Si pudiéramos mirar con una mirada libre e imparcial la doctrina cristiana y la historia de la Iglesia, tendríamos que expresar varias opiniones contrarias a las ideas generales. Pero dado que desde nuestros primeros días estamos atados al yugo de los hábitos y de los prejuicios, impedidos en el desarrollo natural de nuestro espíritu y determinados en la formación de nuestro temperamento por las impresiones de nuestra infancia, creemos deber considerar casi como un delito la elección de un punto de vista más libre que pudiera permitirnos pronunciar, sobre la religión y el cristianismo, un juicio imparcial y adecuado a la época.

Una tentativa así no es obra de unas pocas semanas, sino de una vida.

Pues ¿cómo se podría aniquilar, con los resultados de una elucubración juvenil, la autoridad de dos milenios, garantizada por los hombres más geniales de todos los tiempos, cómo se podría dejar de lado, con nuestras fantasías e inmaduras ideas, todos los dolores y bendiciones que el desarrollo de la religión ha impreso profundamente en la historia universal?

Es en toda medida un atrevimiento querer resolver problemas filosóficos sobre los que, desde hace varios milenios, existe un conflicto de opiniones: echar por tierra puntos de vista que, según la creencia de los hombres más geniales, son los que elevan y hacen a los humanos verdaderamente humanos; unir la ciencia natural con la filosofía, sin conocer siquiera los principales logros de ambas; finalmente, establecer, sobre la base de la ciencia natural y de la historia, un sistema de lo real, mientras todavía no se han revelado al espíritu la unidad de la historia universal y sus fundamentos más radicales.

Osar lanzarse al mar de la duda, sin brújula ni guía, es estupidez y perdición para cabezas inmaduras; los más naufragan en las tormentas, y sólo muy pocos descubren nuevos países.

---

[1] Contribución para la Germania. Nietzsche muestra interés por este tema ya en una carta a Pinder de primeros de abril de 1859.

Desde el centro del inmenso océano de las ideas uno anhela entonces con frecuencia, volver a tierra firme: ¡con cuánta frecuencia no me ha asaltado, durante especulaciones estériles, el deseo de la historia y de la ciencia natural!

Historia y ciencia natural, legados prodigiosos de nuestro entero pasado, anunciadoras de nuestro futuro, sólo ellas son los fundamentos seguros sobre los que podemos edificar la torre de nuestra especulación.

Cuán a menudo se me ha aparecido toda nuestra filosofía anterior como una torre de Babel; tocar el cielo es la meta de todas las grandes aspiraciones; el reino de los cielos en la tierra viene a significar casi lo mismo.

Una infinita confusión intelectual en el pueblo es el desolador resultado; grandes convulsiones nos esperan cuando la masa haya comprendido que el cristianismo entero se funda en supuestos; la existencia de Dios, la inmortalidad, la autoridad de la Biblia, la inspiración y demás no dejarán de ser nunca problemas. Yo he intentado negarlo todo: ¡oh, derribar es fácil, pero construir...! E incluso derribar parece más fácil de lo que es; estamos tan determinados en nuestro interior por las impresiones de nuestra infancia, por los influjos de nuestros padres, de nuestra educación, que aquellos prejuicios tan profundamente arraigados no se dejan fácilmente estirpar con argumentos racionales o con simple voluntad. La fuerza de la costumbre, la aspiración a lo superior, la ruptura con todo lo establecido, la disolución de todas las formas de sociedad, la duda de si la humanidad no se ha dejado, durante dos mil años, inducir a error por una quimera, el sentimiento del propio atrevimiento y temeridad: todo esto determina un conflicto sin salida, hasta que, por fin, experiencias dolorosas, acontecimientos tristes reconducen nuestro corazón a la antigua fe de la infancia. Pero observar la impresión que estas dudas producen en el ánimo, eso debe ser para cada uno una contribución a su propia historia cultural. No se puede por más que imaginar que también algo queda adherido, un resultado de toda aquella especulación, que no siempre es un saber, sino también una fe, más aún, algo que por sí mismo suscita o reprime a veces un sentimiento moral.

Del mismo modo que las costumbres son resultado de una época, de un pueblo, de una corriente de pensamiento, también la moral es el resultado del desarrollo general de la humanidad. Ella es para nuestro mundo la suma de todas las verdades; es posible que, en el mundo infinito, ella no signifique nada más que el resultado de una corriente de pensamiento en el nuestro: ¡es posible que, con las verdades resultantes de los mundos singulares, se desarrolle a su vez una verdad universal!

Apenas sabemos, en efecto, si la humanidad misma no es sólo un escalón, un período en lo universal, en el devenir, si ella no es una manifestación voluntaria de Dios. ¿No es acaso el ser humano tan sólo la evolución de la piedra a través de los estados intermedios del vegetal y del animal? ¿Se habría alcanzado ya aquí su consumación, y no habría aquí también historia? ¿No tiene este eterno devenir jamás un final? ¿Cuáles son los resortes de este gran reloj? Están ocultos, pero son los mismos en ese gran reloj que llamamos historia. El cuadrante son los acontecimientos. De hora en hora la aguja va avanzando para, pasadas las doce, comenzar de nuevo su curso, con lo que un nuevo período del mundo empieza.

¿Y no se podría considerar la esencia humana misma como aquellos resortes en su conjunto? (Las dos opiniones serían entonces mediatas) ¿O lo que guía al todo son propósitos y planes superiores? ¿Es el ser humano tan sólo un medio o es una finalidad?

La finalidad, el cambio existen para nosotros; para nosotros existen las épocas y los períodos. ¿Cómo podríamos ver también nosotros planes superiores? Vemos sólo cómo de la misma fuente, de la esencia humana, se forman ideas bajo el influjo de impresiones externas; cómo esas ideas adquieren vida y forma; se convierten en patrimonio de todos, en conciencia moral, en sentimiento del deber; cómo el eterno instinto de producción las usa como materia para formar otras nuevas; cómo configuran la vida, rigen la historia; cómo en el conflicto unas toman cosas de las otras, y cómo de esa mezcla surgen nuevas configuraciones. Un luchar y fluctuar entre corrientes diversas, con pleamar y bajamar, todas hacia el océano eterno.

Todo gira en círculos inmensos que se amplían cada vez más unos alrededor de los otros; el ser humano es uno de los círculos más interiores. Si quiere medir las vibraciones de los círculos exteriores tiene que deducir, de sí mismo y de los círculos más amplios pero próximos, hasta alcanzar los más externos. Estos círculos más amplios pero próximos son la historia de los pueblos, de la sociedad y de la humanidad. Buscar el centro común de todas las vibraciones, el círculo infinitamente pequeño, es tarea de la ciencia natural; ahora que el ser humano busca ese centro al mismo tiempo en sí y para sí, reconocemos la importancia única que han de tener para nosotros la historia, y la ciencia natural.

Al estar el hombre implicado en los círculos de la historia universal surge el conflicto entre la voluntad individual y la voluntad general; aquí está indicado aquel problema infinitamente importante, la cuestión de la legitimidad que el individuo tiene frente al pueblo, el pueblo frente a la humanidad, la humanidad frente al mundo; aquí, también, la relación fundamental entre *fatum* e *historia*.

Para el ser humano es imposible alcanzar la aprehensión suprema de la historia universal; pero el gran historiador, como el gran filósofo, se vuelve profeta; pues ambos deducen de los círculos interiores, los exteriores. Pero al *fatum*, su posición no le está todavía asegurada; volvamos a echar un ojo a la vida humana y reconoceremos su legitimidad en el individuo particular, y con ello en el conjunto.

¿Qué es lo que determina la fortuna de nuestra vida? ¿Se la debemos a los acontecimientos, por cuyo remolino somos arrastrados? ¿O no es más bien nuestro temperamento el que matiza todos los acontecimientos? ¿No tropezamos con todas las cosas en el espejo de nuestra propia personalidad? ¿Y no dan los acontecimientos, por así decirlo, tan sólo la tonalidad de nuestras vicisitudes, mientras que la intensidad o debilidad con las que éstas nos afectan dependen exclusivamente de nuestro temperamento? Pregunta a médicos inteligentes, dice Emerson, cuántas son las cosas que el temperamento no decide, y qué es lo que, en general, no decide[2].

Pero nuestro temperamento no es otra cosa que nuestro ánimo, en el cual se han grabado las impresiones de nuestras situaciones y acontecimientos. ¿Qué es lo que arrastra con tanta fuerza el alma de tantos hombres a lo trivial, y les hace tan difícil elevarse a ideas superiores? Una constitución, determinada por el *fatum*, del cráneo y de la columna vertebral, el estamento y la naturaleza de sus padres, las circunstancias ordinarias de cada día, la banalidad del mundo que los rodea, incluso la monotonía de su tierra natal. Hemos sido influidos sin que llevásemos en nosotros la energía para

[2] Cita de Emerson, R.W., *The Conduct of Life*, 1860, que Nietzsche lee en la traducción alemana de E. V. Mühlberg, *Die Führung des Lebens*, Erstes Hauptstück, *Das Fatum*, Leipzig, 1862, p. 6. Ésta es la primera vez que aparece una referencia explícita de Nietzsche a este autor que de manera tan decisiva le influye en sus años de juventud. Cfr. sobre ello Baumgarten, R., *Das Vorbild Emerson in Werke und Leben Nietzsches*, Heidelberg, 1957; Hubbard, S., *Nietzsche und Emerson*, Basilea, 1958.

oponernos, incluso sin darnos nosotros mismos cuenta de que hemos sido influidos. Es un sentimiento doloroso ver cómo uno ha renunciado a su propia independencia en la aceptación inconsciente de impresiones externas, cómo ha aplastado las facultades del alma con la fuerza de la costumbre, y cómo, contra su voluntad, ha hundido en su alma los gérmenes de errores y desviaciones.

En mayor escala encontramos todo esto en la historia de los pueblos. Muchos pueblos, afectados por los mismos acontecimientos, han sido influidos, sin embargo, del modo más diverso.

Es por ello signo de estrechez mental querer implantar en la humanidad entera alguna forma específica de Estado o de sociedad recurriendo, por así decir, a estereotipos; todas las ideas sociales y comunistas padecen ese error. Pues el ser humano no es nunca el mismo; y tan pronto como fuera posible derribar mediante una voluntad fuerte todo el pasado universal, ingresaríamos al instante en la lista de los dioses independientes, y la historia universal no sería para nosotros otra cosa que un autoensimismamiento ensoñador; el telón cae, y el ser humano vuelve a encontrarse a sí mismo jugando como un niño con mundos, como un niño que se despierta al brillo del amanecer y que riendo se borra de la frente los sueños terribles.

La voluntad libre aparece como algo desencadenado, arbitrario; ella es lo infinitamente libre, divagante, el espíritu. El *fatum*, sin embargo, es una necesidad, a menos que creamos que la historia universal es un desvarío onírico, que los indecibles sufrimientos de la humanidad son imaginaciones, y nosotros mismos, juguetes para nuestras fantasías. *Fatum* es la fuerza infinita de la resistencia contra la voluntad libre; voluntad libre sin *fatum* es tan inimaginable como un espíritu sin algo real, un bien sin mal. Pues sólo la antítesis constituye la cualidad.

El *fatum* predica continuamente este principio: «Los acontecimientos son los que determinan los acontecimientos». Si éste fuera el único principio verdadero, el ser humano sería entonces un juguete para fuerzas que actúan en la oscuridad; libre de responsabilidad por sus errores, libre en fin de distinciones morales, un eslabón necesario en una cadena. ¡Feliz él cuando no se da cuenta de su situación, cuando no se debate convulsamente con las cadenas que le atan, cuando no intenta perturbar, con placer delirante, el mundo y su mecanismo!

Tal vez, del mismo modo que el espíritu sólo puede ser la sustancia infinitamente más pequeña, y el bien la evolución más sutil del mal mismo, la voluntad libre no es otra cosa que la potencia suprema del *fatum*[3]. La historia universal sería entonces la historia de la materia, si se toma el significado de esta palabra en un sentido infinitamente amplio. Pues es preciso que existan otros principios superiores, ante los cuales todas las diferencias confluyan en una gran unidad, ante los cuales todo sea evolución, sucesión, y todas las cosas fluyan hacia un enorme océano donde se encuentren de nuevo todas las palancas evolutivas del mundo, unificadas, fundidas, como todo-uno. —

13 [7]

Libertad de la voluntad y *fatum*.

La libertad de la voluntad, que no es en sí misma otra cosa que libertad del pensamiento, está también limitada de modo similar a como lo está la libertad del pensa-

[3] Cfr. Emerson, R.W., ed. cit., p. 16.

miento[4]. El pensamiento no puede sobrepasar el horizonte de las ideas, si bien el horizonte de las ideas se funda en las intuiciones adquiridas y puede crecer y aumentar con la ampliación de éstas, sin llegar más allá de los límites determinados por la estructura del cerebro. Del mismo modo, la libertad de la voluntad es susceptible de aumentar hasta ese mismo punto límite, y dentro de esos confines no tiene restricciones. Cosa distinta es poner en acción la voluntad; la capacidad de hacerlo nos viene dada de una manera fatalista. —

En la medida en que el *fatum* se le aparece al ser humano en el espejo de su propia personalidad, la libertad de la voluntad individual y el *fatum* individual son dos adversarios de igual valor. Encontramos que los pueblos que creen en un *fatum* se distinguen por su fuerza y por la energía de su voluntad[5], mientras que los hombres y mujeres que dejan, siguiendo principios cristianos mal entendidos, que las cosas vayan como van, puesto que «Dios lo ha hecho todo bien», se dejan guiar por las circunstancias de manera degradante. En general, la «resignación a la voluntad de Dios» y la «humildad» no son, a menudo, más que pretextos aducidos por el miedo cobarde a hacer frente al destino con determinación[6].

Pero si el *fatum* aparece como más poderoso que la libre voluntad en el determinar los límites, no debemos entonces olvidar dos cosas: en primer lugar, que el *fatum* es sólo un concepto abstracto, una fuerza sin materia; que para el individuo sólo existe un *fatum* individual; que el *fatum* no es otra cosa que una cadena de acontecimientos; que el ser humano, desde el momento en que actúa y crea de ese modo sus propios acontecimientos, determina su propio *fatum*; que, en general, los acontecimientos, en lo que atañen al ser humano, están consciente o inconscientemente ocasionados por él mismo, y han de adaptarse a él. La actividad del ser humano no comienza, sin embargo, con el nacimiento, sino ya en el embrión y tal vez —quién puede decidir en este punto— ya en los padres y en los antepasados. Todos vosotros, los que creéis en la inmortalidad del alma, tenéis que creer también en su preexistencia, si no queréis hacer derivar algo inmortal de algo mortal; si no queréis hacer que el alma revolotee por el aire, hasta que por fin se injerta en el cuerpo. El hindú dice: el *fatum* no es otra cosa que los hechos que hemos realizado en un estado anterior de nuestro ser.

¿Cómo querríamos refutar que no actuamos ya desde siempre con consciencia? ¿A partir de la nada desarrollada consciencia del bebé? ¿No podremos más bien afirmar que nuestras acciones están siempre en relación a nuestra consciencia? También Emerson dice:

> Siempre el pensamiento está unido
> Con la cosa que aparece como expresión suya[7].

¿Es que puede conmovernos un sonido si falta en nosotros la cuerda correspondiente? O expresado de otro modo: ¿Podemos recibir una impresión en nuestro cerebro si nuestro cerebro no tiene ya la capacidad de recibirla?

La libre voluntad es, también ella, sólo una abstracción, y significa la capacidad de actuar conscientemente, mientras que por *fatum* entendemos el principio que nos

---

[4] Ibíd.
[5] Paráfrasis de Emerson, R.W., ed. cit., p. 21.
[6] Cfr. la carta de Nietzsche a Pinder de principios de abril de 1859.
[7] Versos que figuran al comienzo del ensayo de Emerson, R. W., *Das Fatum*, ed. cit., p. 1.

guía cuando actuamos inconscientemente. El actuar, de suyo, expresa siempre también, al mismo tiempo, una actividad psíquica, una orientación de la voluntad que nosotros mismos no necesitamos tener en cuenta todavía como objeto. En el actuar consciente podemos dejarnos guiar por impresiones, como en el actuar inconsciente, pero también no hacerlo. De un hecho afortunado a menudo decimos: Lo he conseguido por casualidad. Esto no necesita en modo alguno ser siempre verdadero. La actividad psíquica continúa con la misma fuerza, también cuando no la consideramos con nuestros ojos espirituales.

De modo parecido, cuando tenemos cerrados los ojos a pleno sol pensamos con frecuencia que, para nosotros, el sol no brilla. Pero sus efectos, la fuerza vivificante de su luz, su suave calor, no cesan, aun cuando nosotros no sigamos percibiéndolos con los sentidos.

Así pues, si no tomamos el concepto del actuar inconsciente meramente como un dejarse guiar por impresiones anteriores, desaparece entonces para nosotros la rigurosa diferencia entre *fatum* y libre voluntad, y ambos conceptos se confunden en la idea de individualidad.

Cuanto más se alejan las cosas de lo inorgánico, y cuanto más se amplía la cultura, tanto más relieve adquiere la individualidad, tanto más variadas resultarán sus cualidades. La energía espontánea, interna, y las impresiones externas, la palanca de su desarrollo, ¿qué otra cosa son más que libertad de la voluntad y *fatum*?

En la libertad de la voluntad se encuentra para el individuo el principio de la exclusión, de la segregación del todo, de la falta absoluta de límites; el *fatum*, sin embargo, remite al ser humano a su vinculación orgánica con la evolución total, y, al intentar dominarlo, le obliga a un libre desarrollo de contrafuerzas; la libertad absoluta de la voluntad, libre de *fatum*, haría del ser humano un dios, y del principio fatalista un autómata.

13 [8]

Mundo pagano y Cristianismo[8]

Una oscura visión nocturna —nubes grises barren el cielo—, a intervalos el paisaje es rozado por los rayos espectrales de la luna naciente. El lamento de la humanidad sedienta de redención resuena dolorosamente desgarrado desde la profundidad de la noche. Pensamientos inquietantes, violentos objetivos de desesperación y el apasionado anhelo de un Mesías salvador —ya sonidos de locura, extrañas e indistintas mezclas, ya suaves y conmovedoras modulaciones—.

Suavemente, surgiendo del abismo, el cristianismo se anuncia en acordes amables, no en una revuelta marea de sonidos, sino sumiso e invadiendo el mundo entero. Da comienzo una furiosa lucha; férreo y rígido parece oponerse el paganismo; en oscuras figuraciones se yergue amenazador, aunque apenas perceptible se oye sonar el dulce Evangelio, que se abre camino anunciando la buena nueva al mundo inquieto e impaciente, hasta que, por fin, la celestial promesa resuena plenamente; las voces paganas se agotan; el cristianismo ha vencido y ahora invade el orbe terrestre con sus potentes y majestuosas armonías ligando la tierra al cielo perdido, no sin combatir duramente, y sin embargo discurriendo en tranquila quietud, como una corriente uni-

[8] Anotaciones de Nietzsche para una composición musical.

versal de grandioso e incansable recorrido, cuya fuente es el infinito amor de Dios que abraza el mundo entero. —

13 [12]

Euforión Cap. I[9]

... Mi alma era arrullada por un flujo de suaves, tranquilizadoras armonías —no sé lo que me produce tanta melancolía, quisiera llorar y después morir. ¡No hay nada más! Estoy muy fatigado, mi mano tiembla...

La aurora reverbera en juegos multicolores en el cielo, fuegos artificiales manidos, que me aburren. Mis ojos brillan de un modo muy distinto, temo que su fuego perfore el cielo. Siento que he salido completamente del capullo, me conozco a fondo, y me falta sólo encontrar la cabeza de mi doble para seccionar su cerebro o mi propia cabeza de niño con sus rizos dorados... Ay... hace veinte años... un niño... un niño... qué extraña me suena esa palabra. ¿También he sido yo un niño fabricado por el decrépito y chirriante mecanismo universal? ¿Y ahora —como un jamelgo atado al trajín de la vida— llevo a rastras muy gustosa y lentamente la soga llamada *fatum*, hasta que esté podrido y el verdugo me meta bajo tierra, y sólo algunas moscardas me aseguren todavía un poco de inmortalidad?

Cuando pienso en esto casi me vienen ganas de reír. Mientras tanto, una idea distinta me disturba: tal vez de mis huesos broten también florecillas, tal vez una «amable violeta» o incluso —si el verdugo hace sobre mi sepultura sus necesidades— un no-me-olvides. Entonces vendrán los enamorados... ¡Qué asco! ¡Qué asco! ¡Qué inmundicia! Mientras yo disfruto aquí con tales pensamientos sobre el futuro —pues me parece más agradable descomponerme bajo la tierra húmeda que vegetar bajo el cielo azul, bullir en forma de gordo gusano que ser un hombre (un signo de interrogación ambulante)— me inquieta siempre ver pasar gente por la calle, ¡hombres vestidos de muchos colores, graciosos, alegres! ¿Qué son esos hombres? Sepulcros blanqueados es lo que son, como dijo antiguamente cierto judío.

En mi habitación hay un silencio de muerte —sólo mi pluma araña el papel— pues me gusta pensar escribiendo, ya que aún no se ha inventado la máquina de grabar sobre un material cualquiera nuestros pensamientos no dichos, no escritos. Ante mí, un tintero, para anegar en él mi negro corazón, una tijera para habituarme a cortar el cuello, manuscritos para limpiarme, y un orinal.

Enfrente de mí vive una monja a la que de vez en cuando visito para gozar de su castidad. La conozco muy bien, de la cabeza a los pies, mejor aún que a mí mismo. Antes fue monja, flaca y delgada — yo era médico, e hice que enseguida engordase. Con ella vive su hermano, en matrimonio temporal; era demasiado gordo y fogoso

[9] Esquema para una novela del que Nietzsche se sintió muy pronto insatisfecho. Cfr. la carta a R. Granier de 18 de julio de 1862. La figura de Euforión, hijo de Aquiles, había sido retomada por Goethe que convirtió a este personaje de la mitología griega en hijo de Fausto y Helena (cfr. *Fausto* II, acto tercero, vv. 9690 ss.), para simbolizar la unión entre lo clásico y lo romántico-faustiano. En el relato de Goethe, Euforión, tras un rápido vuelo, cae devorado por las llamas delante de sus padres, dando a entender así la imposibilidad de esa unión. Al parecer, con esta alegoría Goethe se hacía eco también de la muerte de Byron, que tan profundamente le afectó. El proyecto de novela de Nietzsche tiene todo el aspecto de querer ser una parodia de los oscuros héroes byronianos, señalando ya, de este modo, un distanciamiento de su anterior admiración por este autor.

para mí, y le he hecho adelgazar — como un cadáver. Morirá uno de estos días —lo que me agrada— pues le diseccionaré. Pero antes quiero redactar mi biografía, pues además de interesante, también es instructiva para volver pronto viejos a los jóvenes... en eso soy un maestro. ¿Quién la leerá? Mis dobles, muchos de los cuales todavía caminan por este valle de lágrimas.

Aquí Euforión se recostó un poco hacia atrás, gimiendo, pues padecía tabes dorsal...

4. HERMENÉUTICA BÍBLICA Y CRISTIANISMO

MP VI, 8, MARZO-ABRIL DE 1865

29 [1]

Sobre la vida de Jesús[1]

En este caso, no puede haber ninguna crítica histórica sin presupuestos. La relación de Dios con el mundo debe presentarse ante el investigador como una idea consolidada. De ahí el rechazo o la aceptación del concepto de milagro.

Según el parecer de los creyentes, Dios, como principio de vida y protector de la Historia Universal, está legitimado, e incluso obligado a intervenir directamente en el decurso de ésta. Según esta visión, el mundo está desdivinizado pero sometido a arbitrarias intervenciones divinas. ¿No es Dios desterrado así del tiempo? ¿Se ha de fundamentar filosóficamente tal separación entre mundo y Dios?

Para hacer entrar la vida de Cristo en su formulación dogmática, toman su doctrina teológica como fundamento. Ésta era, sin embargo, tan humanamente personal, si es que las Escrituras no nos engañan, que estamos autorizados a seguir adelante.

Fenómeno singular: que una vida por entero epocal se resuelva toda ella, cada vez, en algo diverso, según el punto de vista del que juzga. Ningún acontecimiento se consolida rápidamente.

El problema de los Evangelios debe, en cierto modo, ponerse aparte. La doctrina cristológica de las *Epístolas* y del *Apocalipsis* debe quedar bien establecida. ¿En qué consisten, por ejemplo, las diferencias entre la doctrina cristológica de Juan y la de Pablo? ¿Las diferencias entre Juan y los sinópticos no están, en general, representadas de manera demasiado extrema?[2]

---

[1] Notas tomadas por Nietzsche al hilo de su lectura del libro de David Friedrich Strauss, *Das Leben Jesu* (Leipzig, Brockhaus, 1864), que lleva a cabo en Naumburg durante las vacaciones de Pascua de 1865. En la lista de libros anotados para leer en esas vacaciones (cfr. KGW I-4, 28[1]) está también el de Daniel Schenkel, *Das Charakterbild Jesu für die Gemeinde. Ein biblischer Versuch* (Wiesbaden, Kreidel, 1864), que incluye amplias referencias al libro de Strauss. Sobre la relación Nietzsche-Strauss, cfr. Figl, J., *Dialektik der Gewalt*, Düsseldorf, Patmos, 1984, pp. 71 ss.

[2] Alusión al cuadro sinóptico de J. J. Griesbach quien, en 1776, compuso en tres columnas palalelas los evangelios de Mateo, Marcos y Lucas de modo que pudieran verse simultáneamente sus semejanzas y diferencias.

Sobre la doctrina de la Resurrección

Importante Pablo. La Resurrección de los muertos es idéntica a la Resurrección de Cristo, que es únicamente el primer caso. Todo está sometido a la muerte, incluso el Hijo (*I Carta a los Corintios* 15, 28).

¿Cómo piensa Pablo la Resurrección? Exactamente como se representa la de Jesús que él conoce.

Hay cuerpos celestiales y cuerpos terrenales, cada uno con un esplendor especial[3]. Se resucitará incorrupto.

El que posee un cuerpo natural tiene también un cuerpo espiritual. El primer cuerpo es el natural, luego el espiritual. El uno es la imagen del Dios terrenal, el espiritual la imagen del Dios celestial.

No hay carne ni sangre. Pues lo corruptible no puede heredar lo incorruptible.

El cuerpo de Jesús es, por lo tanto, tras la Resurrección, un cuerpo celestial, espiritual, una imagen de Dios sin carne ni sangre e imperecedero, lo contrario que el natural, según la oposición de naturaleza y Dios. Por consiguiente, Jesús es un espectro.

De acuerdo con ello, hay que juzgar la aparición de Jesús de camino a Damasco. Según los *Hechos de los Apóstoles*, 22, es mediodía. Luz clara desde el cielo. Él escucha una voz. Los acompañantes se espantan de la luz, pero no oyen la voz. Le ciega el resplandor.

V 17. Mientras reza en el templo, entra en éxtasis y lo ve y lo oye hablar.

Según el relato del c.9, los acompañantes oyen una voz y no ven a nadie.

V. 17 C.9 el Señor que se te ha aparecido en el camino, 27: y les narró cómo durante el viaje había visto al Señor. Así, en las dos narraciones ve un resplandor, pero no se dice que haya visto una figura. Sin embargo, según la expresión de los *Hechos de los Apóstoles,* ha visto al Señor, y consiguientemente se pensó en la aparición de Cristo como un resplandor de luz. En el éxtasis de la oración lo ve y lo oye hablar (evidentemente una visión).

[Hechos] 23, 11. Durante la noche se le aparece el Señor y le habla. Evidentemente en el sueño o bien en la turbación de los pensamientos nocturnos.

[Hechos] 23, 9. Los fariseos dicen: ¿y si un ángel o un espíritu hubiesen hablado con él realmente?; así que se pensaba la aparición de Cristo igual que la de un ángel o un espíritu.

Estas apariciones son, para Pablo, idénticas a las de los apóstoles. Reconocemos en ellas no sólo la concepción paulina, sino también la concepción del primer cristianismo en torno a la aparición de espíritus.

Los acompañantes se asustaron con la luz, no escuchan la voz; según otro relato escuchan una voz y no ven a nadie. Entonces la aparición no es completamente sensible, en ella sonido y apariencia es sensible a otros, pero la forma y el contenido de las palabras solamente a uno. Así, aquí también un término medio espectral entre lo sensible y lo espiritual.

Según el tercer relato, 26, ven todos la luz y se desploman. La siguiente aparición en el templo está aquí incluida. *Carta a los Gálatas* I, 16. Que él reveló a su Hijo en mí para que yo le anunciase entre los paganos. Manifiesta la aparición en el templo.

[3] Cfr. para lo que sigue *I Corintios* 15, 40, 42, 44, 49 y 50.

Con ello están también de acuerdo los relatos de los Evangelios. Según Lucas, es en carne y hueso, pide de comer, desaparece cuando quiere, tiene heridas y manchas en las uñas. Su cadáver faltaba de la tumba según los Evangelios.

Con ello están también de acuerdo los relatos de los Evangelios. Según Lucas, es en carne y hueso, pide de comer, desaparece cuando quiere, tiene heridas y manchas en las uñas. Su cadáver faltaba de la tumba según los Evangelios.

Por tanto se ha producido una transformación. El cuerpo natural se ha transformado en celestial.

Compárese con la cristofanía de Juan. Él era igual que un hijo del hombre, con una túnica larga hasta los pies y una cinta alrededor del pecho atada con una correa dorada. Cabellos blancos. Ojos centelleantes. Voz semejante al murmullo del agua. Semblante luminoso como el sol. Juan se desploma. «Yo estuve en espíritu el día del Señor. Estaba muerto y ahora estoy vivo por los siglos de los siglos».

Y está sentado a la diestra de Dios.

La Transfiguración. Él ruega que la forma de su semblante sea otra y su ropaje se volvió blanco y resplandeciente. Moisés y Elías aparecieron en la claridad. Y surgió una voz desde la nube que les ofuscó. Los discípulos como adormilados.

Según Mateo su semblante lucía como el sol. Los discípulos se postraron rostro en tierra[4].

Jesús dice: «no habléis con nadie de esta visión hasta que el Hijo del Hombre haya resucitado de entre los muertos». Lo mismo en Marcos.

La vestimenta como nieve.

Los resucitados son como ángeles de Dios.

[4] Cfr. Mateo 17, 2, 6 y 9; Marcos 12, 25; y Lucas 20, 36.

35 [1]

La visión del mundo de la Edad Media católica

En el punto central del Universo, la Tierra; alrededor de ella, siete cielos con Sol, Luna y planetas. Luego la octava esfera con las estrellas incorpóreas, la novena el cielo cristalino, la décima el empíreo. Aquí, el trono de Dios con su Hijo y los elegidos, mientras que los otros están repartidos según su merecimiento en las nueve esferas. En el centro de la Tierra está el Infierno, a la vez montaña del purgatorio. El cielo con su reino espiritual, la Tierra con sus demonios. El hombre en medio de ambos lados, partícipe de ellos. De una relación reglada de los mundos, la Edad Media no sabe nada. La naturaleza es el juguete del espíritu por ella liberado, de un dios de un doble ejército espiritual y del hombre. Dios puede hacer lo que quiera. Rige la naturaleza según fines morales. Él manda borrascas, tormentas, terremotos, para castigar los pecados. El hombre, cuando toma contacto con el ejército espiritual, puede también ganar influencia sobre la naturaleza. La mayor hechicera es la Iglesia. La señal de la cruz y el nombre de Jesús tienen una fuerza mágica. La Iglesia consagra pan, aceite, vino, campanas, etc., y les inviste así con una fuerza superior.

Un *dualismo* entre *espíritu* y *naturaleza* es lo esencial de la concepción del mundo. A su servicio están ciencia y arte, Estado y vida. La Iglesia, como representante del Estado espiritual celestial sobre la Tierra, domina el Estado secular.

La visión del mundo de la Ortodoxia protestante

La Reforma fue, en principio, un cambio en la relación práctica del hombre con Dios. Es cierto que fueron apartados algunos elementos, como el Purgatorio, misas, el poder de los santos. Pero la doctrina permaneció coincidente en lo esencial con la fe de la vieja Iglesia de los siglos cuarto al sexto. A pesar de Copérnico, se conservó el antiguo cielo, la antigua Tierra, el antiguo infierno. Bien tramada está la mitología sobre el diablo. Lutero es, en todo ello, sólo un hijo de su tiempo. Los procesos contra brujas son la triste aberración de esta concepción.

En el principado de Meissen fueron víctimas, entre los años 1640 y 1651, cerca de mil brujas, en Bamberg alrededor de 300 en dos años. En 150 años en Sicilia, cerca de 30.000 personas, etc. En 1783 tuvo lugar, en Glarus, la última ejecución por

brujería. Thomasius[1] expulsa al diablo de la Corte del Juicio. 1703. Sólo en 1750 se abandona la creencia en las brujas.

Después de que Dios, en el inicio, introdujera la historia, personalmente o a través de sus emisarios, abandona a su suerte, a excepción de a uno de los pueblos, a todos los demás, hasta que se hallaron tan hundidos que Él debió aparecer de nuevo. Esto es el *supranaturalismo*. Naturaleza y vida del espíritu fueron penetrados en todos sus puntos por instancias divinas y demoníacas. La vida humana era una divina comedia. El mal no es su culpa, el bien no es su acción. *El hombre es malvado por culpa ajena, y justo por méritos ajenos*. La razón está ensombrecida, la voluntad es malvada, los deseos se hallan encadenados a la Tierra, las virtudes del hombre son sólo vicios menguados. Pero, ¿quién puede tener fe en los méritos de Cristo? Nadie. Conforme a la maldad heredada, la Cruz es una contrariedad. *Dios* da al hombre la inclinación a la gracia, Él le infunde arrepentimiento y penitencia. Pero, ¿por qué no despierta Dios en todos la fe? Desde toda la eternidad, Dios ha escogido a unos, por una misericordia sin fundamento, para el cielo, y a los otros los ha predestinado al infierno. La fisura atraviesa también a la humanidad. Renacidos y no renacidos, receptores de la gracia y de la ira. Grandioso, pero bárbaro.

La Tierra es un lugar de destierro. El cuerpo es una prisión. Debemos estar llenos de odio y asco hacia la vida. El hombre siente una atroz voluptuosidad en pisotearse. La Tierra, junto con sus intereses, se contrapone tajantemente a lo celestial.

Algo de la concepción bíblica del mundo

La Iglesia católica no es ninguna apostasía, sino el desarrollo natural de gérmenes internos (a la Biblia). También la Iglesia protestante ha extraído ciertos rasgos de la visión bíblica y ha elaborado con ellos un sistema que está en contradicción con otras partes de la Biblia.

Para la transmisión del Espíritu Santo en el camino de la sucesión. *Hechos* 8, 14-17.

Para el bautismo vicario *I Corintios* 15, 29. ¿Es el sacrificio de la Eucaristía algo diferente?: Enfermedad y muerte a consecuencia del indigno placer de la cena. *I Corintios*, XI, 29-30.

La *fe en los milagros* domina toda la visión bíblica. *Hechos* 8, 26-40. *Marcos* 16, 17. Hechos 5, 12; 19, 11-12.

¿Cuándo ha de expirar el don de los milagros? ¿Por qué han de ser verdaderos los relatos bíblicos de milagros y no los católicos?

Sobre la *fe en el diablo*: Él deambula por la Tierra como un león que ruge. Todo el espacio aéreo lo llenan sus servidores, en páramos y desiertos amenazan a hombre y bestias. *Mateo* 8, 28-33.

El diablo es el príncipe de este mundo, a él pertenecen todos los reinos[2].

El decurso de la naturaleza varía a favor del *que ora* (*Epístola de Santiago* 5, 14).

La esfera del Derecho. I Corintios, 6 ¿Por qué no toleráis mejor el agravio?

Sobre la vida conyugal I Corintios, 7. Si es bueno no tener mujer, es malo tenerla. La monja es, por ello, más santa que el ama de casa. El matrimonio es una debilidad frente a la carne.

[1] Christian Thomasius (1655-1728), filósofo y profesor de Derecho en Halle.
[2] Cfr. *Mateo* 4, 8-9; *Lucas* 4, 6; *Juan* 16, 11.

Acerca de la adquisición terrenal y la propiedad. Mateo 19, 21-24. *Lucas* 12, 33. *Lucas* 6, 20. Rehuir el mundo es un antiguo dogma católico. Implantar en el mundo el espíritu, protestante.

«Si no hubiera cielo ni hubiera infierno, entonces podríamos entregarnos impunemente a la naturaleza animal». Éste es un pensamiento fundamental en Pablo.

La concepción moderna del mundo

La concepción copernicana del mundo corre por las venas de los tiempos.

La diferencia entre el cielo y la tierra desaparece. Con ello desaparece también el infierno. Y con ello *los ángeles y los demonios*.

La doctrina de Dios. Dios no posee razón, sino que es la razón. La idea de lo bueno, de lo bello, *pati deum*.

MP VI, 16, AGOSTO-DICIEMBRE DE 1865

36 [1]

Es lamentable hasta qué punto se enturbia la mirada para los rasgos más característicos del presente y para lo más cercano, lamentable para el que se mueve en su tiempo sin la sombra de prejuicios, sino, antes bien, con una lúcida comprensión. Pues lo común y cotidiano se le revela con facilidad demasiado insignificante como para que su atención se fije en ello, aunque sea en ello precisamente donde se muestra lo sustancial del presente. El investigador se detiene con predilección en algunos acontecimientos destacados, e intenta derivar de ellos las diferencias y ventajas del presente. Los hombres que piensan mal, en razón de su mayoría, observan lo existente como algo estable, no sujeto al cambio, y así se esmeran por construirse, de acuerdo con las circunstancias dadas, una vida aceptable. Otros pocos, en especial naturalezas carentes de fuerza o debilitadas por la edad, consideran el presente frente a los buenos viejos tiempos, como imperfecto, y aplican la experiencia del recuerdo que glorifica el pasado a una crítica del curso del mundo. Consecuentemente deberían, pues, dar por válido que antes de este buen tiempo hubo otro aún mejor, pero en este punto dejan, sin embargo, de deducir.

Existe, en cambio, la creencia común de que, en conjunto, la humanidad ha progresado de forma asombrosa: éste es el mérito del cristianismo. Sin embargo, uno piensa con horror en la llamada barbarie de la Edad Media, y que incluso alguna vez nosotros fuéramos paganos nos resulta inadmisible. Con ese nombre se abarca todo lo que no es judeo-cristiano. Hablamos entonces de los paganos de una manera mucho más dura que los griegos de sus bárbaros. Se les niega la moral y un conocimiento superior, mientras prevalece la creencia de que sólo puede lucir en ellos la «luz de la razón». Ahora bien, la luz de la razón no lleva a Dios, de ahí que sean amorales; y de ahí que sea necesario enviarles misioneros. Hay detrás de esta categorización de todos los pueblos no cristianos, bajo el concepto de pobres y miserables paganos, una barbarie poco más o menos que risible. En la base de todo está el tremendo error de identificar teísmo y moralidad, o de hacer depender la moral de la concepción que se tenga de Dios. En manos de los curas, esta confusión de conceptos se convierte en un arma de doble filo. Ellos mismos son, en parte, víctimas de esta confusión, pues al entregar el pensamiento propio al servicio de la Iglesia han perdido la fuerza de fundamentar su moral en otra cosa que no sea el teísmo. Deben intentar conseguir, por medio de amenazas y recompensas, lo que ya no les resulta posible por medio de razones. Por ello consideran la búsqueda de razones como una intromisión en su teísmo, y por ello el filosofar, la falta de fe y la inmoralidad pasan a ser una y la misma

cosa. Se ven, pues, forzados a demostrar lo irrefutable de su fe en la revelación, para lo que disponen como medio de la doctrina de la revelación, según la cual se nos remite a un libro que es de origen sobrehumano. Si alguien pregunta por la fundamentación de esta última doctrina, se le remitirá entonces a los testimonios propios de este escrito. Y si uno niega su fuerza, entonces pueden ocurrir tres cosas: o bien simplemente se le castigará por infiel, o bien se le remitirá a una Filosofía de la Religión que, con toda seguridad, demostrará siempre lo que uno desea, o bien pedirá ayuda al Estado cristiano. Grandes poetas y pensadores son tenidos por paganos encubiertos. El valor de toda personalidad se medirá según el grado de su adhesión.

Resumiendo, el clero cristiano padece el mismo fanatismo que ha inspirado en el mundo a cualquier clero. Un fundamento no-lógico, un arrogante entrometerse en todos los ámbitos, en la escuela, en el Estado, en el arte; condenas promulgadas contra las razones; una desmesurada presunción como de gente de la que depende la salvación eterna de los hombres, etc., todo esto vuelve a encontrarse por todas partes, por lo que no se puede hablar de progreso, ni siquiera de una diferenciación de grado.

El clero es tan sólo la expresión de la religión que se reconoce a sí misma y por ella misma, de la religión autosuficiente. La materia de la que está hecha, en cambio, apenas tiene importancia.

5. PENSAMIENTOS VARIOS

MP II 40, ABRIL DE 1864-SEPTIEMBRE DE 1864

17[5]

Sobre los estados de ánimo

Imaginadme sentado en casa la noche del primer día de Pascua envuelto en una bata; fuera llueve suavemente; no hay nadie más en la habitación. Contemplo largamente el papel en blanco ante mí, la pluma en la mano, enfadado por la confusa cantidad de asuntos, acontecimientos y pensamientos que exigen, todos, ser puestos por escrito; y algunos lo exigen muy tenazmente, pues aún son jóvenes y fermentan como el mosto. En cambio, forcejea aquel pensamiento, maduro y añejo, como un hombre viejo que, con mirada ambigua, desprecia los afanes de la juventud. Digámoslo abiertamente, nuestra disposición espiritual está determinada por la lucha de aquellos dos mundos, el viejo y el nuevo, y llamamos a los consiguientes estados del conflicto «estados de ánimo», o también, un tanto desdeñosamente, «humor».

Como buen diplomático me elevo algo sobre los dos partidos en discordia y describo la situación del Estado con la imparcialidad de un hombre que, día a día, presencia, por error, todas las reuniones de los partidos y pone en práctica la misma máxima que él critica y abuchea desde la tribuna.

Confesemos que escribo sobre estados de ánimo porque ahora estoy animado a ello, y es una suerte que justamente ahora esté animado para describir los estados de ánimo.

Hoy he interpretado varias veces las *Consolaciones* de Liszt, y siento cómo sus notas han penetrado en mí y cómo resuenan en mí espiritualizadas. Hace poco he tenido una experiencia dolorosa y vivido una despedida, o una no-despedida, y ahora advierto cómo este sentimiento y aquellas notas se han fundido entre sí, y creo que la música no me habría gustado de no haber tenido esta experiencia. Lo similar intenta atraer el alma a sí, y la masa preexistente de sensaciones exprime como un limón los nuevos acontecimientos que impresionan el corazón, pero siempre de tal forma que sólo una parte de lo nuevo se une a lo antiguo, dejando un residuo que no encuentra nada familiar en la morada del alma, y por eso se hospeda ahí sólo, muchas veces para disgusto de los viejos inquilinos, con los cuales con frecuencia se pelea por este motivo. Pero, ¡mira!, aquí viene un amigo, ahí se abre un libro, allí pasa una muchacha, ¡escucha! ¡Ahí suena música! Vuelven a acudir en masa, de todas partes, nuevos

invitados a la casa abierta para todos. E incluso el que estaba solo halla muchos y nobles parientes.

Pero es curioso, los invitados no vienen porque quieran, o no vienen así como son, sino que vienen los que deben y sólo los que deben. Todo lo que el alma no puede reflejar no la toca. Pero como se encuentra en poder de la voluntad permitir o no permitir reflejar al alma, el alma sólo es tocada por aquello que quiere. Esto parece a muchos paradójico, pues recuerdan cómo se resisten ante ciertas sensaciones. Pero, ¿qué determina, en última instancia, a la voluntad? O, ¡cuán frecuentemente duerme la voluntad y sólo quedan en vela los instintos e inclinaciones! Una de las inclinaciones más fuertes del alma es una cierta curiosidad, una predilección por lo desacostumbrado, y así se explica por qué, con frecuencia, nos dejamos inducir a estados de ánimo desagradables.

Pero el alma no sólo acepta algo a través de la voluntad; el alma es del mismo material del que están hechos los acontecimientos, o similar; y así pasa que un acontecimiento que no toca su cuerda afín, descansa, sin embargo, pesadamente sobre el alma con el lastre de su estado de ánimo pudiendo gradualmente alcanzar un sobrepeso tal que oprima y reduzca el resto de su contenido.

Los estados de ánimo proceden, pues, bien de la lucha interna, o de una presión externa sobre el mundo interior. Aquí, una guerra civil entre dos ejércitos, allí la opresión del pueblo por parte de una clase, de una pequeña minoría.

Me ocurre a menudo, cuando espío mis propios pensamientos y sentimientos y tácitamente me presto atención a mí mismo, como si escuchara el zumbido y el estrépito de las turbulentas facciones, como si un susurro fuera por el aire, como cuando un pensamiento o un águila vuelan hacia el sol.

La lucha es el alimento perpetuo del alma, que sabe extraer de ella la suficiente dulzura y belleza. De este modo, destruye y alumbra lo nuevo, lucha encarnizadamente y, sin embargo, atrae al contrincante delicadamente a su bando para una íntima unión. Y lo más maravilloso es que nunca repara en lo externo; todo, nombre, personas, objetos, bellas palabras, trazos de la escritura, es para ella de un valor subordinado. Pero aprecia, en cambio, lo que se oculta en su envoltura.

Eso que ahora, tal vez, es toda tu alegría o toda tu pesadumbre, puede que sea en breve sólo el ropaje de un sentimiento aún más profundo y, por ello, lo que va a desaparecer en sí cuando llegue lo más elevado. Y así nuestros estados de ánimo se hacen cada vez más profundos, ninguno exactamente igual al otro, sino que cada uno es inconmensurablemente joven, el parto del instante.

Pienso ahora en cosas que he amado; los nombres y las personas cambiaron y no quiero llegar a pensar que sus naturalezas hubieran podido llegar a ser cada vez más profundas y bellas. Bien es verdad que cada uno de esos estados de ánimo similares significa para mí un paso adelante, y que para el espíritu es insoportable recorrer de nuevo los estados de ánimo que ya ha recorrido. Quiere expandirse cada vez más en lo profundo y en las alturas.

Sed bienvenidos, queridos estados de ánimo, admirables alternancias de un alma impetuosa, múltiple como la naturaleza, pero más espléndida que ella, pues os eleváis eternamente, eternamente afanándoos. La planta perfuma aún hoy como lo hacía en el momento de la creación. Ya no amo más como amaba hace semanas, no estoy en este momento con el mismo estado de ánimo que tenía al comienzo del escrito.

21 [2]

Un sueño de San Silvestre

Todo es silencio en mi alcoba, de vez en cuando crepitan las ascuas en la chimenea. He apagado la lámpara y en la habitación no hay más claridad que la de algunas centelleantes y grandes franjas temblorosas que se deslizan desde la chimenea y por el suelo hasta la caoba de mi pianola.

Son las horas que preceden inmediatamente a la media noche; hasta ahora he estado absorto en mis manuscritos y cartas, he bebido ponche caliente y luego he interpretado el *Requiem* del *Manfred* de Schumann. Ahora deseo olvidar todo lo ajeno y pensar sólo en mí.

Así que atizo de nuevo el fuego, reclino mi cabeza sobre la mano inquierda apoyada en el rincón del sofá, cierro los ojos y reflexiono. Mi espíritu sobrevuela rápido sus amados lugares y se detiene en Naumburg, luego en Pforta y Plauen, y vuelve finalmente a mi habitación. ¿A mi habitación? ¿Pero qué veo yo sobre mi cama? Alguien está tumbado, gime ligeramente, agoniza, ¡un moribundo!

¡Y no sólo eso! Alrededor hay como sombras suspendidas en el aire que me hablan: «Tú, año malvado, ¿qué me prometiste y qué has cumplido? Soy más miserable que nunca y me habías asegurado que iba a ser feliz, ¡maldito seas!».

«Querido año, primero me miraste tétricamente pero tu mayo me consoló, y tu otoño fue el eco melancólico de mayo. ¡Bendito seas!

«Tú, viejo año, me has exigido mucho esfuerzo, pero también me has recompensado. No nos debemos nada, ¡adiós, pues!»

He esperado y mirado con impaciencia cuándo darías cumplimiento a mis deseos; hazlo ahora, en tu última hora, ¡ayúdame!»

Todo permanece en silencio. El viejo año gime en voz baja, a intervalos regulares. Se oye como un suspiro.

De repente todo se ilumina. Las paredes de la habitación se retrancaron. El techo se elevó. Miro hacia la cama. La cama estaba vacía. Oí una voz:

«¡Oh locos y chiflados del tiempo que no existe más que en vuestras cabezas! Os pregunto, ¿qué habéis hecho? ¿Queréis ser y tener lo que esperáis, por lo que os esforzáis?, entonces haced lo que los dioses os han impuesto como prueba antes del premio de la lucha. Llegado el tiempo, caerá el fruto, antes no».

Entonces el reloj, sobre mi cabeza, empezó a dar las doce, todo desapareció y en la calle alguien gritó: «¡Feliz Año Nuevo!»

26[1]

¿Qué tiene la poesía en común con la música?[1]

Movimiento, y precisamente movimiento ordenado.

Allí, sucesión de palabras (en el sonido y en la rima el aspecto afín).

Aquí, de notas.

La música es análoga al sentimiento, no idéntica ni lenguaje de él.

El objetivo de la música: transponer todo movimiento en la naturaleza en el movimiento de las notas.

La música popular.

La música de arte enraizada en la teoría del desarrollo no natural, ésta es la falta.

26[2]

La llegada y el viaje[2].

La vida de la *Burschenschaft*.

Vida en la naturaleza.

Vida artística.

El estudio y la actividad filológica.

Lazos con los amigos y con la ciudad natal.

La vida doméstica.

[1] En este fragmento se nota la influencia de la lectura por Nietzsche de la obra de Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig, Weigel, 1865. En BN.

[2] Notas relativas a la estancia de Nietzsche en Bonn.

37 [1]

Nota preliminar.

El plan de mis investigaciones es éste. Quiero, ante todo, conocer al hombre empíricamente y no dejarme llevar en ello por ninguna creencia previa. Una vez cumplida la ley de la especificación, entonces me será posible determinar lo homogéneo. Pero no podré separar al hombre de las cosas. Por ello habrá de establecerse qué son las cosas sin los hombres, y qué las cosas con los hombres.

Observaciones

Cierro los ojos:

así es, de entrada, oscuro, si no completamente negro. Pero hay sombras más claras y más luminosas, y más negras de nuevo, ninguna de ellas en reposo; las negras y luminosas se aproximan en movimiento, las luminosas además se arremolinan. Progresivamente llega la calma. Luego veo alejada de mí, por así decir, a través de la mano delante de mis ojos, una figura en una luz clara, quizás de color, que primero llega a ser, y tan pronto como ha llegado a ser se transforma y se convierte en otra figura. La nitidez aumenta cuanto más despacio observo y con mayor precisión. Las figuras aparecen tanto más cambiantes y vivas cuanto más tarde es la hora del día.

Sobre las imágenes mencionadas no actuaba mi voluntad. Ahora dibujo intencionadamente sobre el fondo oscuro una figura. Pero no puedo conseguir más que trazos, esbozos, ningún color. Sin embargo, el proceso anterior retoma ahora los trazos esbozados y hace de ello una imagen, o bien los trazos se difuminan enseguida y el proceso anterior prosigue. La fuerza para dibujar una figura es, en mi caso, insuficiente; dibujo, por ejemplo, un rostro de manera muy tosca. El proceso embellece, no obstante, al momento los toscos trazos. Las imágenes son gradualmente tan claras y definidas como cosas que observo con ojos abiertos en la cercanía. Sólo que no tienen consistencia, sino que cambian y se desvanecen.

Así pues 1) sin intención, se crean imágenes
intencionadamente, creo trazos

La relación entre ambas fuerzas no es ninguna relación necesaria. La primera fuerza es la más perfecta y decisiva. La base sobre la cual ambas fuerzas dibujan es la misma, a saber un espacio oscuro en el que se muestran las mencionadas imágenes.

Las imágenes son, por cierto, pequeñas y definidas. Superficies completas del tamaño de una tarjeta de visita.

Ahora abro los ojos.

Si está oscuro, el proceso sigue siendo naturalmente el mismo.

Si hay claridad, veo ahora por todas partes imágenes de colores.

No hay nada sin color. Estas imágenes permanecen fijas e invariables. La fuerza para pintar trazos la conservo aún. Respecto a la primera fuerza, no lo sé. Si hago el intento, siempre tengo primero que diseñar trazos. Si miro ahora indivisiblemente esos trazos, sí que veo aún las imágenes de colores. No varía nada en ellas si las observo con atención o si observo algo diferente, p. ej. una cabeza diseñada con la segunda fuerza.

1) sin intención

a) por todos lados imágenes de múltiples colores, grandes y estables. Debe haber luz.

b) imágenes de colores aisladas, pequeñas y desvaneciéndose Ha de estar oscuro (¿será esto posible a la luz?)

2) intencionadamente

contornos de figuras, en la oscuridad y a la luz.

Respecto a 1), lo que tienen en común: imágenes de colores. Las de b) son más variadas. Trazos y color son algo común en ambas. Tamaño y permanencia son diferentes.

43 [1]

La Walkiria de Richard Wagner[1].
Extracto completo para piano de Karl Klindworth[2].

La estética musical va por mal camino: falta un Lessing que fije sus límites frente a la poesía. En nada se siente esto con más claridad que en el caso del extraordinario compositor y poeta cuya última obra tenemos ante nosotros. La norma usual de rigor, la de considerar una obra de arte en relación con la vida y formación de su creador, vamos a tener que infringirla aquí y con razón. Pues dicha formación no ha concluido aún para R. Wagner; los últimos frutos que madura el sol de un nuevo principio no han aparecido todavía. Cada juicio sobre su completitud es, por lo tanto, un prejuicio: la crítica de una única obra no puede ser realizada a la incierta luz del prejuicio.

Supongamos que R. Wagner dejara la escena de su «actuación» «en muchos actos»: cualquiera —y esto, dicho sin prejuicio— echaría mano de *La Walkiria* si de él dependiese explicar a un profano el arte característico de la música wagneriana. Si un principio tiene grandes errores, éstos aparecerán de la forma más clara allí donde el principio se aplique del modo más riguroso. Del mismo modo si tiene múltiples virtudes. Por eso se puede pensar de antemano que *La Walkiria* tendrá tales errores o virtudes en un grado especial, pues el carácter consecuente, resuelto, apasionado de su compositor obliga a esta conclusión.

El Preludio lleva la indicación de «Tempestuoso»; es imposible que se indique con ello a la orquesta que interprete de forma tempestuosa: el efecto sería caótico, desenfrenado. No es la orquesta la que ha de ser tempestuosa, sino más bien... la composición. El director podrá elegir un *tempo* rápido, pero el lector de la partitura o de la adaptación para piano sabrá que el preludio describe una tormenta. La indicación es, pues, un programa que evoca una imagen poética ante el alma. Si no supiéramos que lo que se describe es una tormenta, pensaríamos en una rueda que gira vertiginosamente, luego en una locomotora a vapor que pasa retumbando. Oímos el traqueteo de las ruedas, el ritmo uniforme, el trepidante estrépito sin pausa. Con una

[1] Sobre este fragmento cfr. la carta a Carl von Gersdorff de 11 de octubre de 1866.

[2] Karl Klindworth (1830-1916), alumno de Franz Listz a quien Wagner encargó en 1855 transcribir esta obra para piano. Dedicada al Rey Luis II de Baviera, la partitura incluía en su primera página el poema de Wagner *Dem königlichen Freunde* (1864).

larga audición nos llegamos a marear; pero la tormenta cesa rápido, se calma, recuperamos el aliento, pero nos sentimos tan «agotados» como el abatido Sigmund entrando en escena: sus vestiduras y apariencia muestran que va huyendo. Aquí hay un límite también para la música wagneriana: ésta no va huyendo, sino que se mueve grave y desalentada hasta que Sigmund se envuelve en una piel de oso y Siglinde entra en escena. Se interesa por el durmiente, y esto se hace sentir mediante una figuración ascendente, como la premura y rapidez con las que ella satisface su petición de «agua». Le refresca con la vasija llena, y también nosotros nos sentimos refrescados con ocho suaves compases. Al hacerle él una seña de agradecimiento, su mirada se queda prendida en ella con un interés creciente. Él se alegra de su presencia y pregunta el nombre de su anfitriona.

44 [1]

¿En qué podemos hallar la satisfacción en vida?

En el saber no, ¿en la moral?

Si la vida no tiene nada más elevado que la aspiración, con la perspectiva segura de una satisfacción no completa, entonces la meta de la vida no puede estar en esa no-satisfacción.

Pensemos en una aspiración a la satisfacción del saber. ·

Primero en la historia / eso nunca lo podremos conseguir, pues algo temporal no puede llegar a ser atemporal. La idea de saberlo todo es meramente posible si nos sumergimos completamente en la esencia de las cosas. Dios, no como un observador externo a la historia universal.

Para que el hombre realice su destino terrenal, no se necesita el reconocimiento de un Dios o de un *factum* que sea históricamente incierto. Quien lo exige...

¿Cómo nos imaginamos la posibilidad de reconocer el curso de la Historia universal de forma verdadera? Del pasado sólo podemos tener noticia por lo que otros nos cuentan, o al vivirlo nosotros mismos. Lo primero sería una revelación del planificador

eso que era una parte, / lo que hay de perpetuo en la historia es lo eterno. Lo temporalmente limitado no puede ser perpetuo.

57 [69]

Efectos producidos por ciertos pasajes musicales.

La exaltación más sublime
— *Gloria* de la Misa de Beethoven.
Sensación de profunda paz.
— Schumann, *Abendlied.*
Genial borrachera de champán
— *Fantasía* de Beethoven.
Transporte cristalino
— *Canción de los niños bienaventurados* en el *Fausto* de Schumann.
Impulso vital con rasgos de recuerdos esparcidos
— Última parte de la *7 sinfonía* de Beethoven (báquica-órfica).
Ardiente apiadamiento de sí
— «*Dir der Unberührbaren*», de Schumann.

Estos efectos son los que para mí le dan el valor y el lado inolvidable a una pieza musical.

58 [43]

Observación de uno mismo

Ella engaña.

Conócete a ti mismo.

En la acción, no en la contemplación.

Los que se miden según un ideal, no se conocen a sí mismos más que en sus debilidades; pero incluso los grados de estas debilidades les son desconocidos

---

Observar refrena la energía: la descompone y la desmenuza.

El instinto es lo mejor.

La observación de uno mismo, un arma contra las influencias externas.

La observación de uno mismo como enfermedad del desarrollo.

Nuestras acciones deben acontecer de forma inconsciente.

58 [60]

Emerson, p. 114: El que escribe para sí mismo escribe para un público inmortal[1].

[1] Cita de la traducción alemana de los *Essays*, de Emerson, R. W., *Versuche*, Meyer, Hannover, 1858 (en BN).

62 [58]

Sobre la filosofía en la universidad.

Beneficios de la filosofía en la universidad
Un daño considerable.
1. El gobierno no contrata a gente que contradiga la religión.
Consecuencia: conformidad de la filosofía en la universidad con la religión del lugar; lo cual desacredita a la filosofía.
Ejemplo: el hegelianismo y su caída.
Objetivos del gobierno al contratar a profesores de filosofía: el interés del Estado.
Consecuencia: la verdadera filosofía se desconoce y pasa en silencio[1].

[1] Cfr. PP I, *Sobre la filosofía de las universidades*.

6. SOBRE HISTORIA Y LITERATURA

P I 2, OTOÑO DE 1867-PRIMAVERA DE 1868

56 [1]

La literatura sin su historia.
¿Dónde aparece por primera vez la coacción? ¿En qué *genus litterarum* se muestra por última vez?

Los primeros estudios son:
a) panegíricos (también en interés de la genealogía)
b) de censura

La literatura considerada desde otros puntos de vista, por ejemplo desde el punto de vista moral

---

Toda verdadera obra de arte debe poder ser disfrutada sin presupuestos históricos.
En contraposición, hay escritos que tienen valor sólo por su ubicación histórica.
La historia de la literatura tiene en cuenta tanto las obras de arte como las obras menores, en la medida en que estas últimas representan a su época.
Está por ello con quien trabaja de modo chapucero; o toma también al menos en consideración lo que tiene poco valor.
El reconocimiento estético sólo prolonga la vida de pocos escritos; el histórico-literario, la de todos.
En esto es como la historia natural: sólo le interesa de forma secundaria si una cosa es bella; en primer lugar, le interesa si ésta representa un género, y cuál.

56 [2]

El gran pensamiento lo produce sólo el individuo particular.
Las convicciones de la masa tienen siempre algo de incompleto y confuso.
Las pulsiones[1] de la masa son, sin embargo, más poderosas que las del individuo particular.

[1] Nietzsche utiliza en estos párrafos la palabra alemana *Trieb,* la cual puede ser traducida al castellano por «instinto», «pulsión» o también «impulso», siendo «pulsión» el significado que no excluye los demás. Nietzsche juega aquí con la ambivalencia del significado en alemán.

Quien debe describir el ámbito y el curso de las ideas de épocas enteras debe siempre tener en cuenta la estupidez y el miedo que infunde la totalidad.

Guiar pueblos quiere decir movilizar pulsiones para imponer una idea.

Lo mismo vale en la pedagogía.

Lo que para unos es una pulsión, para otros es, con frecuencia, una intuición, un concepto.

Una historia del pensamiento en contraposición a una historia de las pulsiones.

No hay necesariamente un paralelismo entre la vida ética y las representaciones éticas.

No hay todavía ni la sombra de una crítica de la *Poética* aristotélica. Aristóteles es considerado siempre prwtagwnisthv~ (protagonista). Comiéncese por la tragedia.

Toda una serie de intuiciones son producidas por la pulsión, por ejemplo Dios, etc., o sea, por la necesidad (*Bedürfniss*). El error es aquí casi necesario (*notwendig*), pero una refutación conceptual no es lo bastante fuerte para eliminar la intuición. Hay que estirpar la necesidad con necesidad (*Bedürfniss durch Bedürfniss*).

Esto vale también respecto de la historia. La necesidad (*Bedürfniss*) de actividad intelectual impulsa a ella a mucha gente. Su utilidad reside, en gran parte, en el hecho de ocuparse de ella. En conjunto, las cosas no son de otro modo en lo referente a la filosofía, a las ciencias naturales, etc.

Pero, sobre todo, estos estudios son útiles en cuanto disuaden a los hombres de experimentar con los hombres, de reformas sociales y cosas semejantes. Por no decir que estas ocupaciones en conjunto valen muy poco.

Es un pensamiento terrible saber que una cantidad de cabezas mediocres se ocupa con cosas realmente influyentes.

Lo muestra el carácter incompleto y pasional de todas las aspiraciones políticas en la masa. De modo análogo en las cuestiones teológicas.

Pero en cualquier caso es útil quitarle de las espaldas a la ciencia un poco del peso de su «espléndido» manto. Un pueblo sano como el griego la conoce sólo en pequeña medida. No negamos la utilidad de la ciencia, pero el que guía al pueblo debe saber que la masa no se satisface demasiado con estos elementos. Hágase la guerra contra todo lo que angustia a los hombres, pero no enseñándoles a disolver las necesidades con las intuiciones. En una palabra, transfórmense las necesidades; la satisfacción, que piense la masa en buscársela.

Transfórmense, por ejemplo, las fuertes necesidades religiosas en necesidades morales. Las políticas en caritativas. Las necesidades de disfrute en necesidades artísticas. Pero despacio. Es absurdo querer infundir en un bebedor de aguardiente la sensibilidad por las estatuas bellas. Sin embargo, se le puede infundir la sensibilidad por la cerveza y la política.

56 [3]

Cualquiera que satisfaga una necesidad de su época puede contar con su agradecimiento.

Pero hay necesidades que antes deben ser suscitadas, y cuyos creadores recogen usualmente incomprensión e ingratitud. ¿Pero quién les ha dicho que produzcan nuevas necesidades?

Hoy la historia está sobrevalorada. Es natural que se le dé impulso, pues una pulsión es el origen de su existencia. Tal vez también el político o el diplomático aprendan algo de ella. Nosotros, en cambio, tenemos la clara sensación de que el desarrollo de representaciones documentadas aquí y allá con hechos singulares tiene algo de espectral. El hecho histórico tiene algo de paralizante, de meduseo, que desaparece sólo ante los ojos del poeta. De los bloques de los hechos históricos deberemos esculpirnos estatuas.

La ciencia tiene algo de la muerte. En particular, la ética daña las buenas cualidades del hombre.

Existe la pulsión a actuar bien: pero no se la debe contemplar de forma consciente. Mira, éstos son Amor y Psiqué.

56 [4]

La historia, tal y como la he descrito aquí, no es, por tanto, otra cosa que historia de la masa, historia para la cual la personalidad individual cuenta sólo en la medida en que ha actuado sobre la masa.

Pero, en general, la historia, en contraposición a la filosofía, es

consideración del tejido de las necesidades en contraposición a la

consideración de la necesidad individual aislada.

Y esto lo tiene en común con las ciencias naturales.

A fin de cuentas, sólo hay un modo de considerar las cosas que sea científico.

Otro es aquel que mira a la voluntad. Por ejemplo, diez manzanas son distintas para el niño, para el pintor y para el estudioso de las ciencias naturales.

El tercer modo es el del artista[2].

El historiador «orgánico» debe ser poeta: de todos modos es un pecado si no es poeta.

Las leyes históricas no se mueven en la esfera de la ética. El «progreso» no es para nada una ley histórica, ni el progreso intelectual ni el moral ni el económico.

Los «recorridos del Cristianismo en el mundo pagano», un tema predilecto para los constructores de historia.

56 [5]

La conformidad a la ley (*Gesetzmässigkeit*) existe sólo para el espíritu que observa, el cual sabe prescindir de lo más particular. Ésta no es ninguna conformidad racional, sino sólo la misma única pulsión que se manifiesta en materiales diversos.

La tarea del historiador es reconocer necesidades, las de la gran masa. Éstas suelen ser las necesidades suscitadas por los espíritus fuertes. Este valor lo tienen las personalidades individuales: las unas como prueba de las necesidades de la masa, las otras pocas como creadoras de nuevas necesidades.

---

[2] En el manuscrito continúa tachado: «Tres pulsiones: pulsión cognoscitiva, pulsión sexual, pulsión de la forma, pulsión ética».

Ni los acontecimientos en la vida del individuo particular ni los de la historia tienen un curso necesario, o sea, el curso de una necesidad racional.

Se comprende que todo lo que es, lo es sobre la base de razones, y que esta cadena no se rompe. Esta necesidad no es nada sublime, nada bello, nada racional.

Por ejemplo, un hombre que puede hacer feliz a un pueblo o a una familia acaba bajo un árbol que cae. Aquí hay causa y efecto, pero ninguna racionalidad.

Ningún historiador está en disposición de mostrar el así llamado curso natural de la necesidad. Pues no estamos en condiciones de hacerlo con nuestras experiencias individuales.

¿Que hay algunos que quieren mostrar un gran curso único de la necesidad? Eso es una ilusión.

Sin embargo, estamos en condiciones de encontrar anillos en la primera cadena de la necesidad, que poco después se interrumpe de nuevo.

En conjunto, solemos encontrar fragmentos singulares de la cadena. Los ponemos juntos y vamos en busca de las razones, presentes en la doctrina de las necesidades (*Bedürfniss*) de los hombres, que dan origen a estos fenómenos.

En resumen, aplicamos ahora un método científico, reconocemos una conformidad a la ley que no puede resultar de la consideración de la cosa singular.

Del mismo modo que llegamos a discernir las leyes de nuestra acción, o sea, el carácter, combinando muchos hechos singulares.

Sólo que el error queda más cerca de una consideración de la historia que de una consideración del carácter.

Pero, ante todo, hágase hincapié en la insignificancia de los fragmentos de la cadena.

El escéptico puede seguir cuestionando la existencia de leyes. No hay, puede decir, causas iguales, ni por tanto efectos iguales. Y de hecho así es. Toda igualdad es imaginaria. Y lo mismo vale para la naturaleza, que a pesar de ello tiene su conformidad a leyes.

56 [6]

Ferd. Ch. Baur: «Desde que existe una crítica del conocimiento, quien llegue a la historia no del todo privado de formación filosófica debe saber que hay que distinguir entre las cosas como son en sí y como se nos aparecen, y saber que podemos llegar a ellas sólo a través de nuestra conciencia. Aquí está la gran diferencia entre la visión puramente empírica y la crítica, y esta última... no quiera, cuando menos, poner en el lugar de lo objetivo algo meramente subjetivo, hasta el punto de que lo más importante para ella es no tomar nada que sólo sea de naturaleza subjetiva por pura objetividad de la cosa misma: ella sólo quiere mirar con una mirada más aguda a la cosa en el fondo de su esencia»[3].

En cambio: «las cosas en sí son totalmente inalcanzables».

El medio a través del cual el historiador ve son sus propias representaciones (también las de su tiempo) y las de sus fuentes.

Baur, en cambio, cree que el proceso que se desarrolla tras la historia puede ser contemplado, quiere rasgar no sólo las dos membranas constituidas por las represen-

[3] Esta cita de Baur la toma Nietzsche del libro de Zeller, E. *Vorträge and Abhandlungen geschichtlichen Inhalts*, Leipzig, Fues, 1865, p. 408.

taciones del tiempo y de las fuentes, sino también aquella densa e impenetrable con la que están envueltas las cosas en sí.

Quiere poder más de lo que puede un filósofo frente a un fenómeno que se desarrolla ante sus ojos: si bien no puede oír crecer la hierba, porque es sordo como todos los hombres, Baur sigue queriendo oírla crecer si alguien le cuenta que crece en tal o cual lugar.

Tenemos bastante por hacer, tal vez incluso más de lo posible, si tratamos de librarnos de la «subjetividad» de nuestro fenómeno y de la de las fuentes: la «objetividad» a la que podemos tender está muy lejos de ser tal. No es otra cosa que «subjetividad» un nivel más allá.

56 [7]

¿Qué es la historia sino la lucha por la existencia entre innumerables intereses infinitamente distintos?

Las grandes «ideas» a través de las cuales algunos creen poder concebir esta lucha son reflejos debilitados de ingenios grandes o pequeños que se mueven en la superficie del mar agitado. Ellos no dominan el mar, pero embellecen, con frecuencia, las olas a los ojos del que mira. Es, pues, indiferente que la luz venga de la luna, del sol o de una lámpara: en cualquier caso, las olas estarán iluminadas con mayor o menor intensidad[4].

También el pensamiento quiere existir. Sólo que, con frecuencia, mucho más frecuentemente que en el caso de las pulsiones, los conductores de este tipo de electricidad son malos.

Satisfacer necesidades quiere decir tener éxito, y viceversa. Pero en la historia, como en la vida del individuo particular, las necesidades cambian. Las necesidades cuya satisfacción es más ostensible y se expresa en guerras, literaturas, etc., no por ello son las más importantes. Un pedazo de pan es siempre más importante que un libro.

56 [8]

La historia antes de Herodoto está impregnada de nuevas ideas.

Hay que hacer accesible el sentido crítico de Herodoto y sus fuentes históricas.

El curso (*Gang*) de la ciencia histórica en los griegos.

Ideas alejandrinas y peripatéticas, de fuerte influencia sobre la exposición de la historia.

[4] En el manuscrito continúa tachado: «El problema es hacer de una luz un fuego que consuma las olas. O bien, transformar grandes conocimientos en voluntad. Lo que puede ser también una locura. Pruébelo cada cual en su vida».

58 [45]

Los tres trágicos griegos.

El que pronuncia los tres nombres, Esquilo, Sófocles y Eurípides, en sucesión cronológica, tenderá, sobre todo si es alemán, a construir una sucesión histórica para relacionar estos nombres con los momentos de surgimiento, floración y decadencia del arte trágico. Procediendo así, se piensa en el surgimiento, floración y decadencia naturales de una planta en la que cada fase es consecuencia de la anterior. Eurípides aparece, por tanto, como «la planta que se marchita».

Pero el que es filólogo sentirá la tentación de ver ya en Esquilo el punto álgido, en tanto dueño y señor de la trilogía, a partir del cual arranca la decadencia en dos escalones. Según esta idea, a Eurípides se le sitúa en un punto todavía más abajo.

En cierto modo, este juicio ha sido expresado, en lo referente a la música, por críticos competentes, por ejemplo Aristoxeno.

No obstante, frente a este juicio, Aristóteles considera a Eurípides el *punto álgido* de la evolución dramática, el τραγικώτατος.

Hay que partir del supuesto de que la sucesión de los nombres induce a engaño, pues, en realidad, eran cronológicamente *contemporáneos* con pequeñas diferencias de edad.

Si trazamos una línea de Esquilo a Eurípides, Sófocles no es un punto fijo sino oscilante.

Es del todo erróneo pensar en él como un genio no desarrollado lejos de toda lucha, tal como Rafael, y no Mozart, aunque se le considere como tal. Hoy le rodea, sin embargo, una aureola de santidad, porque nadie quiere reconocer la increíble ligereza con la que cae en el esquematismo; la fácil *pereza,* la insistencia en avanzar sin aspiraciones. Sin embargo, Sófocles ha hecho también enormes progresos: debe ser explicado el modo en el que su estilo, según *su* testimonio, se ha desarrollado en tres fases, desde la fastuosidad esquílea hasta un modo artificial y áspero y, por último, hasta el γένος ἠθικώτατον. En su juventud, estuvo influenciado por Esquilo: y en su vejez, por Eurípides.

Mientras de Esquilo decía «hace lo justo sin saberlo», Sófocles quería hacer lo justo a sabiendas, y Eurípides, en cambio, decía que Esquilo no hacía lo correcto, porque lo hacia sin saberlo.

P I 11, INVIERNO DE 1867-PRIMAVERA DE 1868

61 [1]

La vida de las pulsiones en cualquier género artístico: el desarrollo instintivo.

La historia nos interesa allí donde lo casual desaparece a nuestros ojos.
El desarrollo del individuo nos muestra una tal pulsión íntima. La reflexión aparece al servicio de este afán instintivo.
La claridad del desarrollo musical de Grecia se basa en el hecho de que la tradición está documentada: ajnagrafaiv (inscripciones) sacras.

61 [2]

1. Objetivo de la historia de la literatura.

A. La recopilación del material.
B. Valoración del material.
C. Puntos de vista filosóficos.

Para toda producción artística son necesarias tres cosas:
a) una materia
b) tratamiento técnico de la materia
c) puntos de vista creativos.

Objetivo de la historia de la literatura:
1. La historia de la literatura es una producción artística.
2. Subdivisión fundamental.
3. A. El material[1]
4
5
6
7.
8
9
10. B. Utilización y valoración del material.

[1] En el manuscrito continúa tachado: «la Antigüedad latente».

11. Pseudoepigrafía como fuente de mentiras biográficas
12. Dataciones equivocadas de los antiguos
13. Interpretación de un epigrama por parte de los antiguos. Pisístrato.
14
15
16
17 C. Puntos de vista creativos.
18. Valor de escritos pseudoepigráficos, por ejemplo cartas.
19
20
21
22
23
24 Epílogo

No se puede hablar de comprensión mientras no hayamos reducido algo a una ley.

61 [3]

Un historiador actual de la literatura no puede quedarse dormitando plácidamente a la sombra de la tradición[2]. Lentamente, y en gran parte sin conciencia de los amigos antiguos, se ha formado un método crítico que se presenta ante nuestro pensamiento claro y transparente, como un producto del sano entendimiento humano. Pero este sano entendimiento humano es una cosa singular. Se cree tener en él algo consistente, permanente en todo tiempo, de modo que, por ejemplo, juicios de la época de Pericles y de la de Bismarck, por el simple hecho de proceder de esta raíz común, deben necesariamente concordar entre ellos. ¡Un grave error, desmentido por la historia de toda ciencia! Más bien, aquel considerado sano entendimiento humano es un *perpetuum mobile*, una cosa inaferrable, una especie de medida de las capacidades lógicas de un período, de un pueblo, de una ciencia, de un hombre. El alemán y el francés, el industrial y el sabio, el científico y el filólogo, la mujer y el hombre, todos usan la misma palabra pero entienden cada uno una cosa distinta.

Los historiadores, en tiempos pasados de la literatura, que recogían las pruebas de cualquier hecho y, si entre ellas se manifestaba alguna contradicción, se ponían de parte de los testimonios *más numerosos*[3], creían haber satisfecho así las exigencias del sano entendimiento humano. Y no de forma distinta procedía el crítico textual, que contaba con todo cuidado los manuscritos, pero no los ponderaba. En el fondo, en el campo de la historiografía literaria sólo se ha avanzado en que uno no se ha conformado con la primera respuesta, sino que ha seguido preguntando; en que se ha decidido no reprimir ninguna pregunta, en que se ha ido poco a poco abandonando el respeto excesivo a los testimonios antiguos. Había seguramente algo ético en aquella silenciosa resignación ante los juicios de la Antigüedad, pero era la ética de la mujer. En la investigación moderna, que no tiene pelos en la lengua, que quita de la cabeza de Homero su corona y la esparce a los cuatro vientos, que inventó el audaz título *Aristoteles pseudepigraphus*[4], respira audaz e impávida la eticidad del hombre. Aquí

[2] Cfr. más adelante 57[42], p. 255.
[3] Cfr. más adelante 57[41], p. 255.
[4] Alusión al libro antes citado de V. Rose.

vemos cómo conocer y querer, sano entendimiento humano y moral, actúan juntos en la gradual maduración del método de una ciencia.

Gracias a estas enérgicas e insistentes preguntas ha desaparecido la ingenua confianza en la Antigüedad y en sus afirmaciones típicas. Unos se han perdido sin timón en los agitados flujos del escepticismo, otros se han agarrado, para no quedarse del todo privados de sostén, a restos errantes y se han tratado de convencer de haber encontrado tierra firme. La desconfianza es ahora tan ilimitada como lo era antes la confianza, y tan moral parece ahora la duda como antes lo era la fe.

Esta situación no tiene nada de inquietante, no es síntoma de ninguna enfermedad de nuestra ciencia. Antes bien, no hace falta olvidar que el escepticismo, en virtud de su naturaleza particular, se vuelve contra sus propios hijos, de modo que es frecuente alcanzar un punto en el que se invierte y recorre el mismo camino que ha dejado a sus espaldas. Entre tanto, vamos a ver si en algunos de los problemas capitales, por ejemplo la cuestión homérica, la platónica, la aristotélica, comienza a hacerse un poco de luz, contentándonos mientras con los ricos resultados secundarios de estos estudios escépticos. Gracias a ellos se ha puesto al descubierto una gran cantidad de Antigüedad latente, de modo que, incluso si las grandes cuestiones han de quedar irresueltas, no nos encontraremos en peor situación que los alquimistas que buscaban la piedra filosofal y encontraron muchísimas cosas útiles como la pólvora, la porcelana, etc.

Con estas consideraciones preliminares queremos delimitar el horizonte de las investigaciones que vienen a continuación. Con el escepticismo socavamos la tradición, con las consecuencias del escepticismo empujamos fuera de su caverna a la verdad escondida y descubrimos quizás que la tradición tenía razón, incluso si se apoyaba en pies de barro. Por eso, un hegeliano diría, tal vez, que hemos tratado de encontrar la verdad mediante la negación de la negación[5]. A quien, sin embargo, le desagrade una verdad así, que se atenga a los nada despreciables resultados secundarios. Pues nadie debe levantarse en ayunas de esta mesa, a menos que tenga un paladar malacostumbrado en demasía.

[5] Cfr. la carta de N. a Carl von Gersdorff de 16 de febrero de 1868.

77 [4]

En los primeros veinte años de este siglo fue costumbre difundida disolver ciertas personalidades de la historia de la literatura griega en seres simbólicos. No se puede decir que semejante proceso haya comenzado en un momento preciso: regía aquí, más bien, de forma fuerte y poderosa, la disposición general de una época (*allgemeine Zeitstimmung*), influenciada por una forma de la filosofía y por el conjunto de ideas de los románticos. Mientras estos últimos descubrían el alma del pueblo (*Volksseele*) y de cara a su enaltecimiento estaban en todo punto de acuerdo en oprimir lo personal, la filosofía hegeliana hizo por su parte que se pusiese el acento sobre el espíritu de la época (*Zeitgeist*), y que la personalidad fuese entendida sólo como un reflejo del espíritu de la época. Ambas corrientes coincidían en conceder poca importancia al valor de la personalidad: la primera tendencia subrayaba, no obstante, la fuerza creativa del alma del pueblo. La misma fuerza que percibía estados naturales como personalidades agentes y adosaba a la naturaleza un reino de espíritus y de héroes, esa misma fuerza se pensaba como activa también en la vida espiritual de una nación: se le atribuía la capacidad de reunir de un modo epigramático la expresión de un determinado período en una persona simbólica, de interpretar desarrollos instintivos del todo naturales en el ámbito del Estado y de la poesía como expresiones de un genio consciente. Para un pueblo ingenuo dotado de una poderosa sensibilidad y de una vivaz fantasía creadora es demasiado fatigoso clarificarse históricamente un pasado, individualizar uno a uno los hilos embrollados, reconocer en el proceso emprendido una larga cadena de fenómenos insignificantes; se designaba a una persona que hubiera creado de modo consciente, naturalmente una gran persona, pues sobre ella debía apoyarse la grandeza del presente. Los elementos fundamentales de este proceso son, pues: primero, la falta de capacidad para el conocimiento histórico; segundo, la imperiosa necesidad de atribuir los grandes fenómenos a razones; tercero, la validez efectiva de las grandes personalidades del presente; cuarto, una fantasía creadora de símbolos. Pero en el último punto hay un salto: ¿de dónde viene el nombre? Del fenómeno. ¿De dónde viene la historia de la persona? De los insuficientes datos proporcionados por la historia del fenómeno. De esto derivaba, como punto de referencia para semejantes investigaciones, lo que sigue: en primer lugar se trataba de demostrar que un nombre tenía carácter simbólico, que era un nombre de género, etc. Después se hacía lo mismo con el largo proceso reunido en esta persona.

Lo que ingenuamente sucedía en todo esto, y como expresión de la voluntad de un pueblo, algún ingenio poético lo ha imitado más adelante; a saber: representarse un hecho histórico en la forma de una imagen. Tal fue el caso de la lira de Orfeo llevada

por el mar hasta Lesbos. Y entre los griegos se acostumbraba a transponer personalidades en una imagen: de ahí el grillo de Arquíloco, el delfín de Arión, la grulla de Íbico, la abeja de Sófocles, el águila y la tortuga de Esquilo.

No hay en las ciencias ninguna jerarquía: compiten entre ellas tan poco como el boxeador con el corredor.

La filología es un poco de ciencias naturales, un poco de historia, un poco de arte, y finalmente un método. Es arte, en cuanto que se ansía una concepción glorificada de la Antigüedad.

En nuestra época, el filólogo es un hombre que lee un libro con la misma precisión con la que lo leería si hubiese nacido antes de la invención de la imprenta

Está muy difundida la opinión de que la filología tiene relación tan sólo con los pensamientos fijados por escrito; sólo, por tanto, con hombres pasados y con su concepción del mundo, y nunca directamente con la naturaleza. Como si ella examinase sólo las gafas con las que los hombres lejanos veían el mundo.

...mas si tratamos de entender a estos hombres extraordinarios en conjunto con sus pensamientos sólo como síntomas de corrientes intelectuales, como síntomas de instintos vivos, estaremos tocando directamente la naturaleza. Lo mismo sucede cuando nos remontamos hasta el origen del lenguaje.

Antes se consideraba la historia universal como un autómata, de igual modo que se concebía como un autómata al animal por oposición al hombre.

No es el poder de ingenios singulares lo que la historia muestra principalmente: es, más bien, la oscura potencia de instintos ingentes, del querer inconsciente.

Mucho nos enseña la nueva ciencia de la naturaleza sobre el individuo: nos muestra que, para ver determinados individuos, son necesarios determinados órganos visuales

Elementos propios de las ciencias naturales:

1) la propensión a la pura verdad
2) método exacto, estadística
3) descripción de la vida instintiva, de las leyes, etc.
4) orígenes del lenguaje, darwinismo

Para algunos filólogos, la mitología es un libro ilustrado de las ciencias naturales[1].

Cuando la ciencia localiza un problema, quiere tener también enseguida una respuesta.

Una cosa es plantear preguntas y otra responder a ellas: y la inclinación a una cosa o a la otra es lo que caracteriza a los diversos ingenios, incluso a los así llamados es-

[1] Posible alusión a Peter Wilhelm Forchhammer (1801-1894), que quiso explicar la mitología griega como transposición de fenómenos climáticos, con especial referencia al ciclo del agua. Cfr. la carta de N. a Rohde de 29 de febrero de 1868.

píritus de la época. Incluso en el desarrollo de cada una de las ciencias, los períodos de los problemas han cuidado de diferenciarse de los de las respuestas: y aquí surge con frecuencia la extraña impresión de que la respuesta venga antes que la pregunta, la satisfacción antes que la necesidad, porque a veces el cerebro particular precede en algún aspecto a los esfuerzos de la masa científica, y con ello ha desarrollado en sí ciertas necesidades por las que aquella masa, lenta en moverse, es aún insensible y muerta. Expresa entonces lo que en él empuja para salir a la luz: y entonces, ahí lo tenemos, hablando a los sordos. Quien se encuentra en una posición tan aislada —y antes o después todo científico se encuentra en ella— hará bien en no dar sólo la respuesta, sino plantear también la pregunta: y plantearla con tal insistencia que finalmente éste o aquél presten atención y admitan: ésta es una pregunta, y nosotros queremos una respuesta; con este «nosotros» se han ganado ya varias cosas, a saber la participación de los contemporáneos y la emulación de los competidores. Pero el arte de plantear buenas preguntas es naturalmente mucho más raro que el de dar buenas respuestas; y por eso es tan frecuente esa contrariedad de, sin esperarlo y sin un requerimiento por nuestra parte, vernos asaltados por aleccionamientos. El que quiera enseñar debe entender de dos cosas: de despertar el hambre y de aplacarla. Y, en el fondo, nadie es más idóneo para plantear de modo insistente una pregunta que el que tiene ya la respuesta en la punta de la lengua, y puede deducir del valor de la respuesta el de la pregunta.

77 [13]

Concepciones estéticas fundamentales.

El racionalismo dice: la percepción del arte consiste en ser engañado a base de ilusiones y dejarse *conscientemente* engañar. En este estado de suspensión reside el gozo en el arte.

El filósofo dice: la esencia de todo arte reside en el inconsciente; la que habla con mayor claridad es la música. Todas las otras artes lo son en cuanto tienen en común con la música un elemento fundamental, por ejemplo el ritmo.

El artista se sitúa, frente a la obra de arte a producir, de un modo no muy diferente a como lo hace el espectador frente a la obra de arte producida.

El arte de la poesía es arte sólo en cuanto que contiene elementos musicales. El τέλος (canto) es la sensación intensificada y encantada en la que todo aparece nuevo y bello. Mucho más poderosa que la palabra, que el pobre signo, es el pálpito de la pulsación rítmica.

El arte es el reflejo, en un sueño sensible más elevado, de otro mundo latente bajo las cosas.

En el mundo del inconsciente no hay intención alguna: la creación artística es una acción instintiva.

Color, línea, disposición — armonía, melodía, rítmica.

La pintura y el arte plástico quieren que creamos en un mundo encantado, que las piedras se animen para nosotros, y que del lienzo nos salga al encuentro la vida: esto sucede gracias al poder de la melodía y de la rítmica en el arte plástico, gracias a la melodía, a la armonía y a la rítmica en la pintura.

7. APUNTES PARA UN ENSAYO SOBRE DEMÓCTRITO

P I, 4, 84-232, PRIMAVERA DE 1867-INVIERNO DE 1867-1868

52 [30]

Apuntes para el ensayo sobre Demócrito[1].

Por todas partes, y también en la historia del materialismo, se hace patente el principio de que la vía recta no siempre es la más corta.

— Sobre la relación de Leucipo con Demócrito: uno se vuelve cada vez más cauto en el reconocimiento de pretensiones de prioridad. Es un gran mérito construir una concepción totalmente nueva; pero mayor mérito es aún completarla de modo que haga saltar chispas en todas direcciones. La sabiduría del pensamiento silencioso, que queda encerrada en su estudio, tiene poco derecho a ser considerada en la historia de las ciencias.

— No se ignore al idealista en Demócrito[2]. Su principio fundamental es «la cosa en sí es incognoscible», y esto lo separa para siempre de todos los realistas. Pero él cree en su existencia. Acto seguido descubre algunas de sus cualidades distinguiendo entre cualidades primarias y secundarias de las cosas. Espacio, tiempo y causalidad eran, para él, *aeternae veritates* (verdades eternas).

— A Demócrito se le define como un hombre instruido y un perfecto matemático. Cicerón, *De finibus bonorum et malorum,* I, IV.

— περὶ εἰδώλου (sobre las imágenes) tiene como subtítulo περὶ προνοίας (sobre la previsión) porque el flujo de los εἴδωλα (imágenes) produce no sólo la visión sino también el pensamiento.

— El sol le parece a Epicuro de dos pies de largo, Cicerón, *De finibus bonorum et malorum,* I, VI, pues su circunferencia es, en su opinión, tal y como aparece, o un

[1] Empieza aquí el conjunto de apuntes para el ensayo sobre Demócrito, que Nietzsche pensaba publicar en un volumen de homenaje a Ritschl, pero que no llevará a cabo. Cfr. para este proyecto de ensayo el excelente estudio de Porter, J. I., *Nietzsche and the Philology of the Future*, Stanford Univ. Press, 2000, pp. 82-126.

[2] Cfr. PP II, af. 61.

poco más grande o un poco más pequeña. Los criterios para todas las cosas los sitúa en los sentidos. Si incluso, por una sola vez, algo falso fuese captado por ellos como verdadero —así lo considera él— cualquier juicio sobre lo verdadero o sobre lo falso quedaría anulado.

— La ética de Demócrito es definida por Cicerón, *De finibus bonorum et malorum*, V, 8, como sentimiento de seguridad, por llamar así al bienestar del alma.

— Situaba la vida dichosa en el conocimiento de las cosas; con la investigación de la naturaleza lo que quería obtener es vivir con confianza. Por eso llama al sumo bien con nombres como εὐθυμία (confianza) y ἀθαμβία (intrepidez). Cicerón, *De finibus bonorum et malorum*, V, 29.

Sobre la virtud ha dicho poco, y sin haberlo desarrollado suficientemente. Sólo más adelante Sócrates fue el primero en iniciar en esta ciudad las investigaciones al respecto. V, 29.

— La física de Demócrito se reconstruye entera a partir de los fragmentos epicúreos.

Cicerón, *De finibus bonorum et malorum*, IV, 5 dice: «Por mi parte, considero que Epicuro, al menos en las doctrinas sobre la naturaleza, es el mismo Demócrito. Pocas cosas modifica, pero aunque fuesen más, dice las mismas cosas sobre la mayoría de los temas y, desde luego, sobre los más importantes».—Desde este punto de vista es como hay que considerar a Lucrecio.

— Para Epicuro, los sentidos nos enseñan enteramente la verdad. Cfr. Cicerón, *De finibus bonorum et malorum*, I, 19. Ésta no era la opinión de Demócrito. Epicuro evoluciona del atomismo al realismo. Según Demócrito, no conocemos en absoluto la verdad. Sexto Empíricus, *Adversus mathematicos*, Liber VIII, § 135: «Demócrito rechaza a veces las apariencias sensibles, y dice que en ellas nada se nos aparece conforme a la verdad, sino sólo conforme a la opinión, y que lo verdadero en los objetos consiste en esto, que son átomos y vacío». Y en otro lugar dice: «que, por tanto, nosotros no conocemos conforme a la verdad cómo esté constituido cada objeto, ha sido demostrado en otros lugares»[3].

— Se tiende a sobreestimar la ciencia. El primer deber no es el de ayudar a la ciencia y el segundo ayudarse a sí mismo, sino todo lo contrario. Esto hay que decírselo a los estudiosos, de modo que orienten en consecuencia sus estudios. Si alguno tiene un superávit de fuerza intelectual, una vez satisfechas las propias necesidades subjetivas se interesará por las necesidades de la humanidad. Lo contrario es crueldad y barbarie.

— La mayor parte de los filólogos son obreros al servicio de la ciencia. Es menor la inclinación a abrazar una totalidad más amplia o a poner sobre el mundo nuevos puntos de vista. La mayoría trabaja con laboriosa tenacidad en un pequeño tornillo. Se contentan con ser maestros en este reducidísimo ámbito, mientras en las demás cuestiones, incluso de su ciencia y con mayor razón de la filosofía, pertenecen al *vulgus*[4].

— Una historia de los estudios literarios, con especial atención a la Antigüedad clásica, es tarea que un buen filólogo rico en ideas debiera plantearse algún día. Me

[3] Diels-Kranz, B 10.

[4] «En general, un científico semejante exclusivamente especializado en su disciplina se parece al operario que, durante toda su vida, no hace más que fabricar un determinado tornillo o un gancho o un manguito para determinada máquina, y alcanza en ello una increíble maestría». PP II, af. 254.

refiero a una clara exposición de los puntos de vista que han resultado fructíferos y desde los que ha sido considerada la Antigüedad, incluidos todos los absurdos, o sea, lo limítrofe entre los filosofemas y la historia literaria. Para ello se requiere un conocimiento de la cadena de inferencias que se han formulado a propósito de la historia.

Un ejemplo: En todas las épocas se ha atribuido a los poetas y escritores del pasado el mismo rango y la misma importancia que a los contemporáneos. La investigación histórico-literaria refleja las imágenes de los poetas del presente.

52 [31]

Influjos sobre los estudios literarios

a. Los poetas, escritores, etc. contemporáneos, su postura, sus aspiraciones, sus concepciones estéticas.

b. Los filosofemas dominantes (*vel* religiones) (*vel* ética).

c. El modo actual de valorar y de cultivar la historia.

d. La postura y los estudios de los historiadores literarios mismos.

Son a considerar los autores preferidos de épocas y tendencias.

e. La mayor o menor capacidad de un pueblo para reconocer cosas ajenas *y* pasadas.

La historia de la cuestión homérica hay que emprenderla para todas las épocas de acuerdo con esos cinco puntos de vista; lo mismo vale para la poesía amorosa, la poesía popular, o el drama.

Inclinación por la poesía india. Ímpetu místico y afán alegórico. Racionalismo. Optimismo y pesimismo.

Lo igual conoce lo igual. Hay que demostrar cómo cada gran concepción literaria se remonta a los grandes ingenios afines: lo que proporcionaría una buena prueba de la miseria del entendimiento común. Este último no es capaz de crear grandes obras, ni siquiera de identificarlas. El gran canon de los clásicos ha sido paulatinamente formado por los clásicos mismos. Las cabezas mediocres necesitan una espantosa cantidad de material para «captar» a sus poetas: porque quieren captar justamente lo que es material, y en realidad sólo son capaces de esto. De ahí la extensión de los estudios literarios. No tienen la intención de reconocer a los ingenios *in gurgite vasto*[5], ni están en condiciones de hacerlo. Tienden, más bien, al conocimiento «histórico», o sea, insertan las grandes cabezas en una larga fila compuesta de cabezas de su calaña. No quieren reconocer diferencia absoluta alguna, sino sólo de grado. Intentan entonces demostrar la existencia de la gran cabeza como «necesaria», es decir, no sólo explicable a partir de la época y del ambiente, sino forzosamente deducible. Haciendo esto obligan al ingenio a una fea constricción. Finalmente, quieren conocer lo mejor posible los elementos débiles, pasajeros y malos del gran individuo: según dicen, para comprenderlo del todo. En realidad, para acercarlo a ellos mismos.

Resulta:

a. Hipertrofia del estudio (como en la hermenéutica).

b. Carencia o escasa originalidad de las concepciones de fondo.

[5] Virgilio, *Eneida*, I, 118.

c. Énfasis en las debilidades de la persona, y, por otro lado, en las virtudes y fuerzas generales propias de la época.

Toda ciencia nace cuando se considera como fin algo que sólo es medio. Por ejemplo, la ciencia del lenguaje. El síntoma de una ciencia degenerada es el hecho de concentrarse tanto sobre los medios que se pierde de vista el fin. Por ejemplo, en la historia de la literatura o en la hermenéutica. Al principio se buscan datos literarios para comprender a un poeta particular; después se ponen juntos los datos literarios para llegar a un conocimiento histórico-literario. Pero en el caso en el que —siempre o en una época determinada— falte la capacidad de una visión de conjunto, la ciencia de la literatura degenera.

— La influencia sobre una época del alimento intelectual, de los escritores que son leídos.

— El juicio sobre determinados filósofos, poetas, etc., es siempre característico para el individuo particular y para una época concreta. Sobre todo si esos hombres llaman la atención por alguna particularidad de su carácter, como, por ejemplo, Heráclito, Schopenhauer, Safo, Jean Paul.

Observaciones al respecto:

Las disposiciones cronológicas en los alejandrinos.

Redactadas según teorías.

Las circunstancias de la vida de los poetas y filósofos vistas con quisquillosidad y hostilidad.

Superficialidad en la ἐπιγραφία (epigrafía).

Sentido ahistórico: ἀναγραφάι (documentos) sacerdotales.

Las διαδοχαί (sucesiones).

Cfr. Heeren, *Geschichte des Studiums der Klassischen Litteratur*.

57 [10]

Rigurosa cientificidad y método caracterizan a Demócrito.

C.2 Estamos acostumbrados a considerar de modo un tanto negativo a los demócriteos de nuestros días: y con razón. Pues son personas que no han aprendido nada, almas áridas. Hay una magnífica poesía en el atomismo. Una eterna lluvia de corpúsculos diversos que caen en movimientos multiformes y, al caer, se entrelazan formando un torbellino.

La sutileza en la αἰτιολογία (saber de las causas)[1] es lo que caracteriza a Demócrito.

57 [12]

Origen y constitución del mundo, explicados por un torbellino, una δίνη, igual que Laplace[2].

Distinción entre cualidades secundarias y primarias. — Demócrito y Locke: A Locke le sigue el materialismo francés, al cual le abre el camino.

En Demócrito se encuentran los comienzos del Pirronismo y del Epicureísmo: el primero deriva de sus tesis sobre el conocimiento, el segundo de sus opiniones éticas.

La cosa en sí de Locke y de Demócrito es la materia, inicialmente privada de cualidad[3].

¿Presupone ya la ética de Epicuro la de Demócrito? Sí. En medio están los discípulos de Demócrito, que han estado expuestos a nuevos contactos.

57 [14]

Gassendi era matemático, astrónomo, físico y filósofo.

57 [15]

Copérnico se vinculó a la tradición pitagórica: la Congregación del Índice llama a su doctrina *doctrina pythagorica*.

El sistema de Demócrito era el preferido de Bacon.

En el caso de Bacon se puede suponer que, si hubiese sido más coherente, habría llegado a dogmas materialistas: se lo impidió su carácter.

---

[1] Diels-Kranz, 68 B 118; Diógenes Laercio IX, 47.
[2] PP I, *Fragmentos sobre la historia de la filosofía*, af. 2.
[3] PP II, af. 61.

Él mezcló alquimia y cábala con los principios de Demócrito.

Bacon sentía aversión contra la matemática, cuyo rigor le disgustaba[4].

Desde comienzos del siglo XVIII hasta el final, la consideración mecánica de la naturaleza y la consideración alquimista se contraponen.

La doctrina y la vida de Epicuro eran, para la Edad Media, el monte de Venus del paganismo.

57 [18]

Los fragmentos éticos tienen, en parte, un tono libre y mundano, y una forma hermosa. No huelen ni a estoicismo ni a etéreo platonismo, sino aquí y allá a Aristóteles y a su μετριοπάθεια (moderación en las pasiones)[5].

No son indignos de Demócrito.

Si fue él quien los escribió, eso es un problema psicológico. La tradición no puede demostrarlo. Cada escuela trata de abarcar todas las esferas del conocimiento.

Por añadidura, la imprecisión respecto a Leucipo. Si resulta que éste es el autor de las principales ideas, entonces podemos estar seguros de que Demócrito tiene además una condición *más* polifacética.

Las notas acerca de *la vida* de Demócrito presuponen los escritos *éticos*, es decir, se le han aplicado a él prescripciones éticas.

En definitiva, se podría *diferenciar* en los escritos éticos entre los escritos auténticos o propiamente dichos y los que no lo son. Todo lo gnoseológico-hypomnemático no lo es.

La existencia de una antología de sentencias democrítea da prueba:

1) del fragmento del prólogo

2) de títulos como κέρας Ἀμαλθείας (cuerno de Amaltea) ὑπομνήματα. (reuniendo los dichos de la columna del acícaro).

3) de las sentencias vinculadas a la nomología, que han de ser dispuestas por títulos. Incluyendo el título Δημοκρίτου γνῶμαι (conocimientos de Demócrito)

Hipócrates como discípulo de Demócrito o de Metrodoro evidencia que a Demócrito y a Metrodoro se les atribuían conocimientos de medicina.

57 [19]

Un ungüento mágico del filósofo de Abdera lo menciona Marciano Capella, lib. II, p. 30 Eyssenhardt[6].

contra la delgadez.

De la Mettrie como médico se pasó al materialismo.

Con Estrabón, el materialismo entró en la escuela peripatética.

---

[4] Frases extraídas de Lange, F. A., *Geschichte des Materialismus*, Baedecker, Iserlohn, 1866, pp. 109, 112-114 y 118.

[5] Cfr. Rose, V., *De Aristotelis librorum ordine et auctoritate commentatio*, G. Reimer, Berlín, 1854, p. 10 (en BN).

[6] Martiani Minnei Felicis Capellae, *De Nuptiis Philologiae et Mercurii, libri VIII*, 110-113, ed. F. R. Eyssenhardt, Teubner, Leipzig, 1866.

Del origen del lenguaje se ha ocupado también De la Mettrie. También Demócrito supo explicar el «hablar» a partir del atomismo. Epicuro y Lucrecio[7].

περὶ τῶν ἐν Ἅδου (sobre los que están en el Hades). Contra la fe en la inmortalidad. Debe ser auténtico. Éste es uno de los primeros problemas de todos los materialistas.

Todos los materialistas creen que el hombre es infeliz porque no conoce la naturaleza. Así comienza el *Sistema de la Naturaleza*: «El hombre es infeliz simplemente porque no conoce la naturaleza»[8].

La liberación de la creencia en los dioses, o sea, de una metafísica, es lo que Lucrecio exalta en Epicuro con palabras entusiastas.

A esto tiende también el libro περὶ τῶν ἐν Ἅδου (sobre los que están en el Hades), cuya tendencia es ética, incluso si formalmente es un libro de física.

¿Por qué no ha de ser auténtico el escrito sobre Pitágoras? ¿No era sobre todo Pitágoras su modelo?

El escrito del Pseudoglauco[9] puede ser buena prueba de ello; o bien expresa una combinación extraída justamente de este escrito sobre Pitágoras.

Serenidad en los estudios científicos: éste es el principio.

La autenticidad de los escritos se deduce

1) del carácter filosófico de Demócrito. Él no es un creador de ideas, sino un sistematizador de ideas nuevas. Él no podía pasar por alto el giro ético.

2) del hecho de que Pirrón, Epicuro e incluso Aristóteles los conozcan.

3) ya Metrodoro utilizó su sistema con fines éticos: se pasó a la sofística. La tendencia de los escritos éticos democríteos es inconciliable con la de Metrodoro. Anaxarco y Pirrón siguen tan sólo los pasos de Metrodoro.

4) el escrito περὶ τῶν ἐν Ἅδου (sobre los que están en el Hades) es seguro, porque ya Heráclides escribió contra él, y contenía elementos atomísticos[10].

5) lo que nos ha sido transmitido sobre su vida deja ver un βίος Πυθαγόρειος (vida pitagórica). Esta transmisión comienza con Teofrasto (viajes en interés de la ciencia).

6) las tesis transmitidas mismas hay que atribuirselas. La exposición es hermosa.

7) la semejanza de los dos fragmentos agrupados por Rose[11] nos muestra que los pitagóricos tardíos 1) encontraron esencialmente su propia ética en la de Demócrito, y que 2) les gustaba ayudar a creer que Demócrito la había tomado de ellos, mientras que, en realidad, lo cierto es lo contrario.

8) la aproximación democrática contradice la hipótesis pitagórica.

Los escritos matemáticos contenían también el punto de vista filosófico de Demócrito. No eran escritos especializados. Véase lo que objeta Crisipo[12].

---

[7] Cfr. Lange, F. A., *op. cit.*, pp. 66-68, 175-176, 205 y 310.

[8] Cita de Holbach, H. D., *Système de la nature*, 1770, copiada del libro de Lange, F. A., *op. cit.*, p. 191.

[9] Autor de una obra titulada *Sobre los antiguos poetas y músicos*. Cfr. Diógenes Laercio IX, 38.

[10] Diógenes Laercio V, 87.

[11] Rosé, V., *op. cit.*, pp. 9-10.

[12] Diels-Kranz, 68 B 155.

Sólo quedan fuera περὶ γεωργίης (sobre la agricultura) y τακτικά (sobre la guerra). O Demetrio Magnes con su *Democritus* podría haber dado sólo un ὁμώνυμος (homónimo).

¿Es el índice s.v. Δημοκριτος (Demócrito) de Suidas tal vez el de *Leucipo*?

57 [26]

la opinión *empedóclea*. Aristóteles, *Física* II 8. *De partibus animalium* I, 1 de que entre las muchas formas fortuitas de la naturaleza ha habido algunas en condiciones de vivir, y éstas se han conservado, la asumió *Demócrito*.

(Epicuro, Lucrecio I, 1020.

Esta opinión corresponde a la teoría darwiniana. Lange, *Gesch. des Mat.*, p. 404.

Sobre el punto de vista ético de Epicuro, cfr. p. 409 de *Gesch. des Material.*

Admiración entre los epicúreos por Empédocles, por ejemplo Lucrecio[13]

En Lucrecio nos encontramos en todo momento con las opiniones de Demócrito[14]. p. ej., a propósito de los nombres de los dioses. cfr. *Gesch. des Mat.*, p. 47.

Sobre el origen del lenguaje, Demócrito tiene opiniones asumidas por Epicuro cfr. Lucrecio, y *Gesch. des Mat.*, Epicuro.

En lo que respecta a la formación del mundo, Demócrito tiene también razón. Una serie interminable de años, una piedrecita detrás de otra durante milenios, y al fin la tierra se hace lo que actualmente es.

Hay que reconstruir el sistema de Demócrito a partir de Epicuro.

También sobre el comienzo del mundo, Demócrito pensaba de modo totalmente libre de prejuicios. *Gesch. des Mat.* p. 390.

El materialismo es el elemento conservador en la ciencia. Como también en la vida. Cfr. *Gesch. des Mat.* p. 346. La ética de Demócrito es conservadora.

¿No debería ser atribuida la aversión de Epicuro a la matemática a la aversión de Demócrito? ¿No le presenta el fragmento ese en lucha con los matemáticos?[15] Eudemo no lo cuenta entre los matemáticos. *Gesch. des Mat.* p. 357.

— se le puede considerar un matemático culto, por lo que no era aún uno de los matemáticos inventores reseñados por Eudemo.

«Date por contento con el mundo dado», es el canon ético que el materialismo ha generado[16].

---

[13] Cfr. Lucrecio, *De rerum natura*, I, 716 ss.
[14] Cfr. ibíd. II, 655-660.
[15] Cfr. Diels-Kranz, 68 B 155.
[16] Cfr. Lange, F. A., *op. cit.*, pp. 310, 315 y 390.

Las opiniones de Demócrito sobre el origen del lenguaje son las de Epicuro. Él contradice el parecer de los pitagóricos que afirman *verba esse* φύσει (las palabras son por naturaleza) y dice que son θέσει. Los principios, cfr. Mullach, p. 149.

Interpretación alegórica de las historias sobre los dioses en Homero. Los pasajes, en Mullach p. 148. Indispensables Eustacio, y *Scholia. ad Iliadem*.

57 [27]

Los confines del esteticismo en la historia de la literatura no han sido de momento establecidos. Lo ponen de manifiesto, más que ningún otro, los trabajos de Rose. La fuerza de este método aún no se ha agotado.

La plena virilidad del pensamiento y de la investigación se pone de manifiesto en Demócrito. No por ello pierde el sentido poético. Esto lo demuestra su propio modo de exposición, su juicio sobre los poetas, que él considera profetas de verdades (de hechos naturales, como él dice).

No creemos en los cuentos, pero notamos su fuerza poética.

Semejantes investigaciones literarias acerca de escritos perdidos no sirven para nada si no nos enseñan algo.

Debe reprenderse de una vez la extraordinaria negligencia que reina en las investigaciones literarias. Hay aquí pocas leyes, frente a innumerables analogías para cada fenómeno; lo mejor que se puede hacer es una nueva creación, *consciente*, poética, de espíritus, acontecimientos, caracteres, etc. Que esta situación concuerde con la realidad pasada es cuestionable, pero posible.

Un acontecimiento histórico particular no requiere tan minuciosas investigaciones si no estimula preguntas posteriores.

O bien: repréndase el *mal gusto* que atiende al análisis de hechos particulares separados los unos de los otros. Mi método es enfriar el interés por un hecho singular en cuanto se muestre el horizonte posterior, etc. Así, nuestra aspiración es un viaje hacia lo desconocido, con la incierta esperanza de encontrar un día una meta donde poder descansar.

Pero estas metas son sólo concepciones que tienen una influencia decisiva sobre nosotros mismos.

El resultado de una investigación estimula nuestro entendimiento, pero nuestra más íntima esencia se queda indiferente. Después, finalmente, nos topamos un buen día con concepciones, analogías, etc., que con fuerza nos ponen en movimiento.

En la investigación científica tampoco es muy diferente. El elemento impulsor son siempre aquellas lejanas regiones desconocidas en las que vemos los resultados de la investigación en armonía con la vida.

Muchos se conforman y quedan satisfechos con ese recorrido: les basta encaminarse a metas, están encantados de tener una aspiración a metas.

Exhortaciones:

1. reunir todos los pasajes de los *veterum iudicia* sobre la *pseudoepigrafía*. A partir de esto buscar los principios

2. hay que examinar las διαδοχαί; (sucesiones), el elemento artificioso en general en la historia de la literatura

3. Los tipos caracterológicos no se han encontrado aún para los filósofos antiguos. Por ejemplo, Anaxágoras, Demócrito y otros se esfuman.

4. Muéstrese, de la mano de una serie de ejemplos, los conceptos de partida de Aristóteles.

5. Las circunstancias de la muerte se resuelven en sus fuentes.

6. Los nombres de los padres: ¿por qué Schöne[17] no ha incluido a los filósofos? Aún no se ha dado una explicación.

7. Hay que examinar el método del título.

57 [28]

Pruebas de que los escritos *matemáticos* son auténticos:

1. El testimonio de Crisipo.
2. Su alumno Bión era matemático[18].
3. Su sistema implica tales conocimientos.
4. El propio testimonio.

Demócrito sentía seguramente admiración por Empédocles. Esto está ya en la alabanza por parte de Lucrecio.

Surgimiento del hombre de la tierra en Empédocles y Demócrito. De aquí la γιγαντομαχία (gigantomaquia)[19] de Platón.

---

sobre el pensamiento y sobre el cuerpo, Demócrito coincide del todo con Empédocles.

57 [29]

«La filosofía del lenguaje antes de Platón»,
de Alberti, *Philologus* 1856, p. 700[20].

57 [30]

Ya va siendo hora de dejar de cabalgar a lomos de las letras. La aspiración de la próxima generación de filólogos deberá ser la de llegar de una vez a conclusiones y asumir la gran herencia del pasado. También esta ciencia debe servir al progreso.

Emplear dignamente su vida debe ser la aspiración de las jóvenes fuerzas. Propónganse, pues, objetivos adecuados. Acérquese la ciencia a las aspiraciones de los hombres de hoy, no se rescate de nuevo lo que está en el desván. El rumiar debe acabar.

Pero, sobre todo, póngase un límite a los excesos desenfrenados de una historia desbordada. La humanidad tiene cosas mejores que hacer que ocuparse de la historia. Y si lo hace, que busque los aspectos formativos. Si trato de reconstruir con la máxima exactitud lo que he hecho el 20 de diciembre de 1866, me pierdo en un pasatiem-

---

[17] Alfred Schöne, «Untersuchungen über das Leben der Sappho», en *Symbola Philologorum Bonnensium in honorem F. Ritschelii collecta*, Teubner, Leipzig, 1864-1867, pp. 732-737.

[18] Cfr. Diógenes Laercio, IV, 58.

[19] Cfr. Diels-Kranz, 31 A 75 y 68 A 139; Platón, *Sofista*, 246 a.

[20] Cfr. Alberti, E., «Die sprachphilosophie vor Platon», en *Philologus*, 1856 (XI), pp. 681-715.

po improductivo, desperdicio mi perspicacia, especialmente si me propongo de este modo constatar cosas que la observación del presente enseña de modo mucho más rápido y evidente. La observación de una persona es siempre algo seguro y conduce a resultados. En cambio, la historia es un saber de muchas cosas, entre las cuales además hay una gran cantidad de cosas casuales, o sea, surgidas de una concatenación privada de finalidad.

También se exagera con los estudios literarios. Léase más a Shakespeare que sobre Shakespeare. Anímese a la lectura de Platón.

Faltan en la filología grandes pensamientos, y por eso falta en su estudio el impulso necesario. Los trabajadores se han convertido en operarios. Pierden de vista el movimiento de la totalidad.

Es hora de encontrar los criterios justos para valorar los escritos de la Antigüedad y echar fuera el lastre inútil.

Nuestros filólogos deben aprender a juzgar más a grandes rasgos, a fin de sustituir el regateo en torno a pasajes aislados por las grandes consideraciones filosóficas. Hay que saber hacer nuevas preguntas si es que se quieren tener nuevas respuestas.

El período transcurrido ha establecido por fin metódicamente los textos. Ha sido un trabajo de esclavos. Hoy hay otras cosas mejores que hacer que jugar a ser correctores. El progreso de la lingüística comparada es sorprendente. Aquí se han descubierto *leyes* y se ha entrado en el ámbito de las ciencias naturales. Se ha remontado hasta los comienzos de cada civilización, y se ha buscado una vía de acceso a los problemas del pensamiento. Aún queda mucho por hacer. Las leyes de la historia literaria deben encontrarse por comparación.

57 [31]

El principio, también en los estudios científicos, debe *ser trabajo para el prójimo*.

57 [32]

Demócrito consideraba la tierra como el centro del universo. Por tanto, al hombre como la parte más racional de la creación.

57 [33]

El giro no debe sorprendernos. La filología de la Antigüedad no tiene un objeto infinito; y muchas cosas han sido ya definitivamente despachadas.

El poder de un método riguroso sigue siendo escaso entre los filólogos. En ninguna otra parte se juega tanto con las posibilidades.

La fuerza poética y el impulso creativo han dado en la filología sus mejores frutos. La mayor influencia la han tenido algunos magníficos errores.

57 [34]

¿Qué ha llevado a la escasa consideración de Demócrito? Su decidida oposición a la teleología. Para la vida de Sócrates fue la lectura de Anaxágoras, el primero que

esbozó una forma de teleología, un hecho que marcó época. Sócrates reconoce este punto, encontró deficiente su elaboración, y no consiguió ayudarse a sí mismo. Entonces vino el δεύτερος πλοῦς (segunda navegación)[21].

Epandrides, un democríteo.

Se supone que en Brink, *Philologus* VI 581[22].

Un fragmento del ταχτικόν.

tal vez de Brink, *Philologus* VI 582.

429 nace Platón.

420 ca. Se enseñó la doctrina de Anaxágoras en Atenas por Arquelao.

La teoría de las necesidades de Epicuro proviene ya de Demócrito, ver sobre todo *Philologus* VI 585 ss.

Demócrito ha vivido de modo extraordinariamente sencillo. La vida de Epicuro parece una imitación.

Al final Demócrito se lamenta.

γῆρας καὶ πενίη δύω τρωύματα δυσθεράπευτα (vejez y pobreza, dos heridas difíciles de curarse). *Philologus* VII. 359.

En Atenas nadie le conocía, es decir: era conocido por sus escritos, pero no se había dado a conocer personalmente[23].

nace Anaxágoras, 500 a. C.

nace Demócrito, 460

Sócrates, 470

Protágoras, 480

διάκ<οσμος> μεγ<ας> (gran cosmología), escrito en el 420.

por tanto, tenía 40 años, 8 años tras la muerte de Anaxágoras

en el 422 Protágoras está en Atenas.

500-428 Anaxágoras

ca. 492-432 Empédocles

νέος ὤν (realmente joven) (también Platón tenía 20 años). Anaxágoras πρεσβυτ<ερον> (anciano).

Tras la muerte de Anaxágoras escribe el διάκ<οσμος> μικρ<ος> (pequeña cosmología) en el 420.

también Anaxágoras comienza a filosofar a los 20 años. Por tanto en el 480.

Anaxágoras vive 30 años en Atenas.

por tanto, ca. 458-428.

en el 416 o en el 411 tiene lugar la confiscación de los escritos de Protágoras.

Platón era, por tanto, todavía un muchacho.

las empresas filosóficas de Anaxágoras son más tardías que las de Empédocles

por tanto:

---

[21] Platón, *Fedón* 99 c-d; WWV I, pr. 68.

[22] Bernhard Aegidius Konrad ten Brink (1841-1892), filólogo clásico estudioso de Demócrito. Nietzsche se refiere aquí a su «Anecdota Epicharmi, Democriti, ceterorum in Sylloge Sententiarum Leidensi», en *Philologus*, 1851 (VI), pp. 581-582.

[23] Cfr. Brink, B. A. K. ten, *op. cit.*

Escritos de Empédocles ca. 450
Anaxágoras ca. 440
Demócrito ca. 420
los escritos de Protágoras antes de Demócrito.
según Brink el διάκ<οσμος> μεγ<ας> (gran cosmología) habría aparecido ya en el 436.

Anaxágoras empezó su actividad de escritor en Atenas.

En el 450, en torno a los 20 años, Sócrates emprende sus estudios de física. En esa época Anaxágoras era, por tanto, un desconocido todavía. Pero hay un libro que proviene de él. En esa época Anaxágoras no vivía aún en Atenas. Pero sí en el 450 ca. Anaxágoras no había estado aún en Atenas, entonces es que vino después. Anaxágoras comienza, pues, a escribir después de Empédocles, que empieza a hacerlo no antes de los 30 años, por tanto en el 462. Anaxágoras compone el περὶ φυσ<εως> (sobre la naturaleza) en el 450 ca., aún en Clazomene. La fama de este escrito se propaga.

En el 428 muere. Por tanto vive los últimos años de su vida en Atenas.

Volquardson, *Genesis des Socrates*
«Rheinisches Museum» 19, p. 405[24].

Si Anaxágoras escribe en el 450
entonces Leucipo debe necesariamente escribir después del 450.
En el 420 Demócrito escribe el μικρ<ος> διακ<οσμος> (pequeña cosmología).

57 [35]

Es de notar cómo la *calumnia* se ha mantenido alejada de Demócrito. Esto contribuye a demostrar la *autenticidad* de sus *escritos éticos*: ellos ofrecían siempre el correctivo contra malvadas acusaciones.

El presunto suicidio no era en la Antigüedad motivo de censura.

57 [36]

Los escritos de Demócrito no han tenido buena fortuna: aun cuando el más inteligente observador de bellezas estilísticas los ha definido como ejemplo modélico de exposición filosófica, han desaparecido no obstante del horizonte, porque la tendencia de los siglos posteriores los sentía cada vez como más extraños y, sobre todo, porque el cristianismo rechazó a Demócrito por motivos tan comprensibles como aquellos por los que aceptó a Aristóteles[25]. Cerca estuvo el duro destino de alcanzarles ya medio siglo después de la muerte de su autor: y los motivos que impulsaron a los sabios cristianos y a los monjes amanuenses a mantenerse lejos de Demócrito como de un endemoniado son los mismos que inspiraron el plan de Platón de entregar todos los escritos de Demócrito a las llamas[26].

57 [37]

Instinto de saber. αιτ<ία (causa) del viaje.
Claridad: aversión por lo extravagante.

[24] Carsten Redlef Volquardsen (1824-1877). Nietzsche anota mal el apellido así como la página de la cita. En realidad *Rheinisches Museum,* 1864 (XIX), p. 505.

[25] Cfr., en el vol. II de esta edición, las lecciones de Nietzsche sobre *Los filósofos preplatónicos*, parágrafo 15.

[26] Cfr. Diógenes Laercio, IX, 40.

Simplicidad del método.
Pureza del método.
Empuje poético (Poesía en el atomismo.)
Sensación de un progreso enérgico.
Fe incondicionada en su sistema.
El mal fuera de su sistema.
Tranquilidad de ánimo como resultado de la investigación científica. Pitágoras.

| las inquietudes míticas.
| racionalismo.

| las inquietudes del alma.
| ascesis.

| las inquietudes relativas al Estado
| quietismo político.

las inquietudes conyugales.
adoptar hijos[27].

57 [38]

Falta de una imagen del carácter.
Motivos: a. secreta aversión contra Demócrito.
b. ignorancia de los materialistas[28].
Los ataques de Ritter y Schleiermacher (cfr. la idea de Platón)[29].

57 [39]

Si mediante las investigaciones sobre los escritos perdidos de Demócrito no consigo otra cosa que estimular el apetito por alimentos irremediablemente perdidos, apenas habré logrado la mitad de lo que pretendo. Le debemos a Demócrito un funeral, a fin de que su espíritu airado nos deje por fin en paz. Y ¿contra quién se ha pecado más que contra Demócrito? ¿No es su vida un martirio para la ciencia?

57 [40]

Autodafé de Platón.
Los escritos de magia.
La destrucción de los escritos.
Tan incierta es la tradición, que se osa negarle la autoría de casi todos sus escritos.
Sus contemporáneos han sido tan groseramente injustos con él como los que vinieron detrás.

---

[27] Cfr. Diels-Kranz, B 277.
[28] Cfr. Lange, F. A., *op. cit.*, pp. 322 ss.
[29] Cfr. Zeller, E., *Die Philosophie der Griechen in ihrer gesichtlichen Entwicklung*, ed. cit., I, pp. 647-654; para la interpretación schleiermacheriana de Demócrito cfr. Schleiermacher, F., *Über das Verzeichniss der Schriften des Demokritus bei Diogenes Laertius*, en *Sämmtliche Werke*, Reimer, Berlín, 1835, III, 3, pp. 293-305 y III, 4, 1, pp. 73-77.

57 [41]

La crítica histórico-literaria ha conseguido en nuestros días una audacia tan sorprendente sobre todo por dos motivos. En primer lugar, hemos abandonado el punto de vista ingenuo según el cual se calculaba la cantidad de los testimonios para dar la razón a los más numerosos. Ahora se trata más bien de arrojar luz sobre el primer período de las investigaciones literarias, los estudios de los peripatéticos y su conclusión por parte de los pinacógrafos y de los historiadores, en los que confluyen todos los juicios literarios sin excepción, y en particular de detallar metódicamente los errores en los que aquellas primeras investigaciones se habían enredado, tomando así en consideración grupos enteros de juicios de este tipo. No nos ha bastado con permanecer sobre el sitio, sino que seguimos andando hacia atrás. Mediante la investigación metódica de las fuentes se pone de manifiesto una gran cantidad de Antigüedad latente.

En segundo lugar, se trata ahora de afrontar los problemas literarios especialmente desde dentro. Se reconoce cuán poco quieren decir los testimonios de los antiguos, y por ello se les pasa por alto. Uno se plantea ahora el problema psicológico; en este punto se encuentra el estado de la cuestión platónica y aristotélica.

Los resultados de este nuevo método son los siguientes: se es infinitamente escéptico porque el escepticismo no ha encontrado todavía su medida. Pero si se lo conduce hasta sus objetivos últimos, allí encontrará con frecuencia también sus límites.

El escepticismo nos muestra qué débil era la barandilla sobre la que nos apoyábamos. Ahora toda huella de dogmatismo ha desaparecido.

57 [42]

Las épocas de investigación histórico-literaria en las que se podía dormitar plácidamente a la sombra de la tradición hace tiempo que han pasado. De hecho, el curso que han tomado estos estudios en el último siglo recuerda, por una parte, la evolución gradual del trabajo textual, y, por otra, el progreso de la filosofía desde Wolff hasta Kant. La saludable investigación metódica no surge ya acabada como Atenea de la cabeza de Zeus. Es un error creer, como Comte, que el pensamiento científico sale inmediatamente a la luz tan pronto como se remueven las ideas metafísicas y míticas.

57 [47]

El ensayo (*Aufsatz*) alemán debe, en el sistema de compensación, permanecer incólume.

En ocasiones, el enseñante alemán debe dictar un problema, para estimular las cabezas filosóficas

---

Cuatro tipos de cabezas: las lentas (filosóficas), las ágiles (superficiales), las miserables, y las insustanciales

La comprensión de los caracteres históricos le es posible sólo al sentido poético capaz de crear.

Prueba de los talentos intuitivos: física y química, comprensión del pragmático contexto histórico, caracteres históricos.

57 [48]

Sobre Demócrito

Acaba *demasiado rápido* la elaboración del mundo y de la ética: los problemas más profundos le quedan ocultos. Eso supone que su voluntad es la que guía su espíritu investigador; quiere terminar de una vez, y alcanzar el conocimiento último. Es en esto en lo que cree; y eso le da una autocomplaciente seguridad. No había observado aún en los sistemas más antiguos una infinita abundancia de diferentes puntos de vista; desestimó de sus pocos precursores únicamente lo que le era homogéneo, lo comprensible y simple, y condenó sin miramientos cualquier intromisión de un mundo mítico. Es, con ello, un racionalista convencido; cree en la eficacia salvadora de su sistema, y considera que lo malo e imperfecto sólo se encuentra fuera de su sistema.

Es así el primero entre los griegos en alcanzar el *carácter científico*, que consiste en el intento de explicar una multitud de fenómenos de manera *unificada* sin recurrir en los momentos difíciles a un *deus ex machina*. Este nuevo tipo impresionó a los griegos. Semejante dedicación a la ciencia, que comporta una intranquila vida errante, llena de privaciones, y finalmente una vejez indigente, contradecía los ideales de una educación armoniosa y de la mesura. El mismo Demócrito consideró esta actitud como un nuevo principio de vida; a una demostración científica fundada la valoraba más que al imperio persa. En la vida científica creyó haber encontrado la meta de toda *eudaimonía*. Desde este punto de vista rechazó la vida de la masa y de los filósofos anteriores[30]. El sufrimiento y los males humanos los achacaba a una vida no científica, y sobre todo al temor a los dioses. A este respecto debía pensar en su gran predecesor, Empédocles, y en su sombría mitología. Él tenía, en efecto, una confianza absoluta en la fuerza deductiva de la *ratio*; el mundo y los hombres le quedaban, decía él, desvelados, y en consecuencia rechazaba los límites que otros atribuían a esta misma *ratio*. Una vida según la ciencia era, en aquella época, una paradoja; y Demócrito se presentaba como un apóstol entusiasta de esta nueva doctrina. De ahí el impulso poético de su exposición, la cual fácilmente podríamos considerar chocante. La poesía no está en su sistema, sino en la fe que le vincula con el sistema.

De modo análogo debe explicarse el entusiasmo de los pitagóricos por los números; los primeros comienzos del conocimiento científico han sido observados por los griegos con miradas ebrias.

Para Demócrito, pues, su modo de ver las cosas había adquirido un valor ético; creía en la felicidad de los hombres, una vez que su método científico pisara la vida; lo que ha de recordar a Augusto Comte. Esta fe hacía de él un poeta, aunque su doctrina no tuviera ningún aspecto poético. Consagró toda su vida al empeño de penetrar con su método en toda clase de cosas. Fue por ello también el primero en trabajar sistemáticamente todos los *materiales del saber*.

Demócrito, una bella naturaleza griega, aparentemente fría como una estatua, pero llena de oculto ardor.

57 [49]

1.

la sombría personalidad faústica de Trasilo.

Admiración por Demócrito: el mayor adversario de Platón, el pitagórico, el πένταθλος (vencedor en los cinco juegos)[31].

[30] Cfr. Diels-Kranz, B 118.

[31] Cfr. Diógenes Laercio, IX, 37-38.

Contradicción aparente en la inclinación de Trasilo por Demócrito. Su versatilidad explica mal esta admiración. Haber sido un adversario de Platón habría debido disponer a Trasilo más bien en contra. Que haya sido pitagórico es una extraña afirmación; uno se pregunta cómo Trasilo ha podido llegar a considerar a Demócrito como un pitagórico[32].

Lo cierto es que los pitagóricos precedentes sentían la misma inclinación por Demócrito.

Trasilo sostiene que Demócrito lo tomó todo de Pitágoras. Tal vez sus concepciones musicales: sobre el lenguaje no concuerdan. Cosas matemáticas y astronómicas. La concordancia no es tan evidente. Las diferencias son enormes. Se comprende la inclinación por Platón, que para los pitagóricos posteriores resultó una revelación.

Se podría llegar a suponer que han sido los cantos de sirena de los *pseudodemocritea* (escritos apócrifos de Demócrito) los que han creado esta inclinación; pero vemos que han sido borrados por Trasilo[33].

Por último, nos dice Trasilo que el mismo Demócrito habría alabado a Pitágoras en un escrito ético. Y que lo habría venerado como la figura del perfecto sabio. La admiración de Trasilo se basa en los escritos éticos. Los pitagóricos sienten predilección por ellos. Trasilo conocía los escritos pseudopitagóricos y los tenía naturalmente por auténticos. Debió creer por ello que Demócrito había aprendido mucho de los pitagóricos[34].

¿Editó a Demócrito antes o después que a Platón? Después, porque el principio τετραλ<ογίαι> (tetralogías) es sugerido en Platón por la calificación τριλ<ογίαι> (trilogías), y por Dercilido, y por la forma dramática de los diálogos[35]. El número 4 delata a los pitagóricos. Creyó restablecer la clasificación original. No pensó en el drama satírico. Pero intentó establecer una κοινή ὑποθ<εσις> hipótesis común. No trató de obtener una amplitud igual de las τετραλ<ογίαι> (tetralogías). No hizo nuevas investigaciones críticas, pero su principio-cuatro le obligó a hacer concesiones. Piénsese en los *Anterastai*[36]. Organiza igualmente los ἀσύνταχτα (escritos que quedan fuera de las tetralogías) en tetralogías.

Cuestión de los κατ' ἰδίαν ὑπομνήματα (memorándums)[37].

57 [50]

Demócrito y Leucipo, la misma persona. Ambos no pueden ser los creadores. Por eso negaba Epicuro la existencia de Leucipo[38]. Señal de insolencia.

Aristóteles y Teofrasto afirman la existencia de Leucipo[39].

Este último le atribuye el διακ<οσμος> μ<εγας> (gran cosmología); su extracto está en Laercio. El primero conocía escritos de él de los que duda ligeramente. La

[32] Ibíd., IX, 37-38.
[33] Ibíd. IX, 49.
[34] Ibíd., IX, 38.
[35] Diógenes Laercio, en III, 56-62, expone que Aristófanes de Bizancio, sucesor de Eratóstenes en la Biblioteca de Alejandría y que vivió entre los siglos III y II a. C., clasificó los diálogos de Platón en trilogías. En cambio, Dercilido (s. I a. C.) los clasificó en tetralogías, según el orden clásico de agrupación de las tragedias. De ahí la clasificación de Trasilo (s. I d. C.).
[36] Diálogo considerado apócrifo desde la época de la Academia Antigua, pero que Trasilo incluyó en su catálogo de las *Obras* de Platón con el fin de que cuadrara el orden tetralógico.
[37] Cfr. D. Laercio, IX, 49.
[38] Ibíd., X, 137-38; cfr. Diels-Kranz, A 2.
[39] Cfr. Diels- Kranz, A 7 y A 8.

mención conjunta de Leucipo y Demócrito se refiere naturalmente a los escritos de Leucipo[40].

En cualquier caso, Demócrito es el discípulo. El hecho de que a pesar de esto eclipse a su maestro y funde una gran escuela debe haber tenido su razón de ser. De todos modos superó con mucho a su maestro. Aristóteles admira su universalidad (cfr. el fragmento de los cómicos)[41]. Sus viajes prueban su sed de un saber universal (Teofrasto y su propio testimonio)[42]. El carácter de su filosofía es la transparencia de los elementos y la claridad. También el impulso poético. Este último delata el entusiasmo por su sistema. Piénsese en todos los sistemas materialistas. Todos creen haber resuelto el enigma del mundo y haber hecho así más felices a los hombres. Demócrito fue el primero en haber excluido rigurosamente todo elemento mítico. Es el primer racionalista. Es en este contexto en el que se enmarcan sus escritos éticos. Resultaría sorprendente que Demócrito no hubiese advertido el giro ético de su sistema. La ἀθαυμαστία (impasibilidad) en relación a lo físico y a lo mítico es típica de todos los materialistas. Pero atribuir los fragmentos éticos a sus discípulos sería un disparate. Sus primeros discípulos, Metrodoro y Anaxarco, habían hecho ya giros éticos que sobrepasan el horizonte de Demócrito[43]. Contra los pitagóricos habla el carácter democrático. Pirrón y Epicuro se refieren tajantemente a los escritos éticos de Demócrito y los tienen, por tanto, por auténticos. El fragmento de Timón no puede indicar otra cosa[44]. Ciertamente, Heráclides escribe contra su escrito περὶ τῶν ἐν Ἅιδου (sobre los que están en el Hades) que negaba la creencia en la inmortalidad[45]. Es natural que haya admirado a Pitágoras: su vida tuvo algo de pitagórico. De ahí la inclinación de los pitagóricos

la difamación no le alcanza, porque los escritos éticos le protegen.

posteriores [Ecfanto, Heráclides] hacia él. (de ahí, la trascripción de sus escritos.) Protección frente a la quema.

Los escritos éticos demuestran, por tanto, que el núcleo de su filosofía está en su faceta ética. Su ideal es la imperturbabilidad, una tranquila vida científica. Considera las diversas fuentes de las que procede la inquietud del hombre. El entusiasmo por la ciencia es algo pitagórico. Que haya sido matemático y músico resulta verosímil. Que siguió a Pitágoras en cuestiones musicales lo asegura Trasilo. Sus conocimientos matemáticos están acreditados por su propio testimonio (que no muestran ciertamente a un falsario) y por el testimonio de Crisipo (Eudemo no lo menciona porque no había inventado nada)[46]. Los conocimientos matemáticos eran necesarios a sus investigaciones astronómicas. Su discípulo Bión era matemático[47]. Es imposible confundirle con Demócrito el músico[48]. El fragmento de los cómicos lo describe como un experto músico.

Los τακτικά (el arte de la guerra) se ven apoyados por algunos fragmentos éticos.

περὶ ζωγραφίας sobre la pintura por Vitrubio.

---

[40] Cfr. Diógenes Laercio, IX, 30-33 y 46. También Aristóteles, *De la generación y la corrupción*, 325 a.

[41] Cfr. Aristóteles, *De la generación y la corrupción*, 315 a.

[42] Diels-Kranz, B 299.

[43] Cfr. Diógenes Laercio, IX, 58-60.

[44] Ibíd. IX, 40.

[45] Ibíd. V, 87.

[46] Diels-Kranz, B 299 y B 155; cfr. también Clemente de Alejandría, *Stromata*, I, 15, 69.

[47] Diógenes Laercio, IV, 58.

[48] Ibíd. IX, 49.

περὶ γεωργίης (sobre la agricultura) puede ser auténtico. Pues el amor de los jardines y la ordenación de los paisajes coincide con su carácter[49].

Los escritos médicos: conocimientos médicos también en los otros escritos, por ejemplo περὶ τῶν ἐν Ἀιδου (sobre los que están en el Hades), sobre las venas). Fragmentos cómicos σοφίη sabiduría y ἰητρικὴ medicina.

El vínculo entre médico, astrónomo y matemático es frecuente entre los pitagóricos. Piénsese, por ejemplo, en Eudoxo[50].

Las cuestiones éticas muestran relación con las cuestiones médicas. fr. 48[51].

Los escritos geográficos son consecuencia necesaria de sus viajes, y son establecidos por Estrabón[52]. Contra Rose.

Por último, los *physica*. Piénsese en el catálogo de Teofrasto (y en el de Heráclides)[53].

los ἀσύνταχτα (fuera de las tetralogías) pueden justificarse también a partir de Aristóteles. Contra Rose.

Sobre sus ὑπομνήματα (memorandums) en general[54].

57 [57]

Las citas en Aristóteles deben ser contrastadas: probablemente han sido interpoladas.

57 [58]

Hay que reagrupar las ideas que han guiado a los antiguos en sus estudios histórico-literarios. Cfr. la *Poética* de Aristóteles.

57 [59]

Para el ensayo sobre Demócrito.

A. Libros *que hay que leer.*

Schaarschmidt, *Über die Schriftstellerei des Philolaus.*

Sprengel, *Geschichte der Medizin.*

Lorenz, *Epicharms Leben und Schriften*[55].

B. *Tareas.*

1. Recopilar sobre Trasilo.
2. Relación Epicuro respecto de Demócrito, de Lucrecio respecto de Epicuro.
3. Influencia de Demócrito en Aristóteles, en particular en la *Ética.*

57 [60]

Perspectivas y proyectos en este momento

1. Sobre la actividad literaria de Demócrito.

---

[49] Ibíd. IX, 48.

[50] Ibíd. IX, 46-49; Diels-Kranz, C 1.

[51] Nietzsche cita los fragmentos de Demócrito por la edición de F. W. A. Mullach, *Democriti Abderitae operum fragmenta*, 1843. Este fragmento 48 no se encuentra en la edición de Diels-Kranz.

[52] Estrabón, *Geografía*, I, 7.

[53] Cfr. Diógenes Laercio, V, 42-50 y 86-88.

[54] Ibíd. IX, 49.

[55] Carl Schaarschmidt, *Über die Schriftstellerei des Philolaus und die Brunchstücke der ihm zugeschriebenen Bücher*, Marcus, Bonn, 1864; Kurt Sprengel, *Geschichte der Medizin im Auszuge*, Halle, 1804; August O. Lorenz, *Leben und Schriften des Koers Epicharmos: nebst einer Fragmentensamlung*, Weidmann, Berlín, 1864.

2. Sobre la ἰσοχρονία (contemporaneidad) de Hesíodo y de Homero.
3. Índice para el *Rheinisches Museum.*
4. Conferencias sobre los siguientes temas:
   a. Pesimismo en la Antigüedad.
   b. Schopenhauer como escritor.
   c. Formas de morir de los filósofos y los poetas.
   d. Homero y Hesíodo volatilizados en ideas.
   e. Filología y moralidad.
   f. Los llamados Siete Sabios.

5. Elaborar los siguientes cursos:

Coéforas
Banquete.
Poética, Aristóteles.
Líricos
Los *Erga* de Hesíodo
Cuestión homérica.
Estudio de las fuentes.
Enciclopedia.
Tácito.
Kant?

a. Esquilo, *Coéforas*
Cuestión homérica.
b. Estudio de las fuentes de la historia literaria griega.
c. Un libro de Lucrecio.

6. Historia de los estudios literarios en la Antigüedad.

57 [63]

1. La nota en Suidas.
2. Catálogo de Trasilo.
3. Catálogo de los Alejandrinos[56].
4. ἀλλότρια (extraños).
5. διεσκευασμένα (copilaciones).
6. Concepciones pseudoepigráficas de Rose.
7. Matemática. Música.
8. ἀσύντ<άκτα> (fuera de las tetralogías) médicas geográficas.
9. Ética.

C. 4 S.

1. Alejandrino
2. Trasilo.
3. ἀλλότρια (extraños) διεσκευασμ<ένα> (copilaciones)
4. Suidas n. Rose.
5. Testimonios más antiguos sobre el estilo escrito.

c. 2

57 [64]

Catálogo de Aristóteles
La hipótesis de Rose.

[56] Cfr. Diógenes Laercio IX, 45-49.

57 [66]

Totum aliud est pugnare, aliud ventilare (Son dos cosas totalmente diferentes, luchar y agitarse). Séneca, *Retor.* Prólogo, de las Controversias III, 13.

Sobre ἐν λεγομένοις λόγοις Λευκίππου (en los argumentos dichos de Leucipo)[57]

cfr. Bergk, 19, p. 604[58].

Copiar el pasaje.

57 [67]

Octubre	Clinómaco, Menipo, Pitágoras Filólogo
Noviembre	Época y personalidad de Laercio. Disertación.
Diciembre	*Democritea.* Homero
Enero	*Aristotelis index* (Fleckeisen)
Febrero	Homero y Hesíodo *aequales*
Marzo	Hipiatrio

Trabajar en la biblioteca

Doctorar

Trabajar los cursos

Preparativos para los peripatéticos.

---

preparar para literatura griega y romana, y filosofía griega

Quaestiones Laertianae

57 [71]

Próximos cursos

Generales

1. Enciclopedia de la filología
2. Crítica y hermenéutica.
3. Estudio de las fuentes de la literatura griega.

Curs. interpretación.

4. Líricas	Líricas
5. *Coéforas*	Esquilo
6. *Banquete* de Platón	Homero

7. *Poética* de Aristóteles
8. *Erga* de Hesíodo
9. Cuestiones sobre Homero
10. ¿*Agricola* de Tácito?

---

[57] Aristóteles, *De la generación y la corrupción*, 325 a 23.

[58] Bergk, Th., «Philologische Thesen», *Rheinisches Museum,* 1864 (XIX), pp. 602-606.

1. Estudio de las fuentes de la literatura griega.
   Cuestiones platónicas.
2. *Erga* o *Teogonía* de Hesíodo
   Teognis y elegíacos.
3. Historia de la lírica.
4. Historia del drama.
   Rítmica y métrica.

57 [72]

Temas de mis próximos trabajos.

Los 7 Sabios
El πέπλος (manto) de Aristóteles
Formas de morir de los filósofos.
Antepasados, etc.
Ciudades, etc.
Títulos de los libros.

Democrítea
El certamen de canto en Eubea

Hesychius restitutus

Miscelánea
sobre el πίναξ (catálogo) de Aristóteles
las cartas de los 7 Sabios

Para el *Rheinisches Museum*

Contribución a la crítica de los líricos griegos.

II. La historia de los *teognidea.*
La pseudoepigrafía aristotélica.

Contribución a la historia de la literatura griega

7. La actividad literaria de Demócrito.
8. El certamen de canto de Eubea.
6. Los destinos de los *teognidea.*
5. Los Siete Sabios.
4. Los πίνακες (catálogos) aristotélicos
   (y en general sobre la pinacografía)
2. Los diversos nombres de los antepasados.
3. Las formas de morir.
1. Introducción. Sobre los estudios histórico-literarios de los griegos-
   i. 500

Homero y Hesíodo como contemporáneos.

C. 1. El agón
c. 2. Alcidamas.

c. 3. El tripous.
c. 4. Guerra de Amfidamas

Sobre la historia literaria griega

1. La vieja pinacografía.
2. El certamen de canto de Eubea.
3. *Teognidea.*
4. Los nombres de los antepasados
5. Formas de morir.
6. Los Siete Sabios
7. Laercio. Estudios.

---

para los anuarios de Fleckeisen, para filología clásica
Laercio. Estudios.
para el título de doctor.
quaestiones pinacographicae

57 [73]

Sobre λεγόμενος (relatado)
Herodoto, II, 81
ἔστι δὲ περὶ αὐτῶν ἱερὸς λόγος λεγόμενος (sobre estas cosas se relata un discurso sagrado).

57 [74]

Buenas disposiciones. Una buena disposición es poder considerar la propia situación desde la óptica del artista, y adoptar ante los dolores y desgracias que nos afectan, ante las aflicciones y cosas así, la mirada de la Gorgona que todo lo petrifica en obra de arte: una mirada que viene del mundo en el que el sufrimiento no existe.

Otra buena disposición es considerar todo lo que nos afecta como un elemento de nuestra formación y darle así un valor: en el fondo esto significa simplemente poner al mal tiempo buena cara. Una costumbre así podría hacer creer en la existencia de una providencia particular: en todo caso esta disposición nos eleva por encima del poder de las desgracias, como esa mirada de artista antes mencionada.

Los pensamientos fecundos. Habitualmente comenzamos nuestro estudio sobre un determinado punto de la ciencia de manera azarosa. Es decir, el pensamiento germinal sobre el que descansa la investigación emprendida no es el comienzo y el punto de partida, sino un simple detalle secundario. A éste unimos otros, hasta que el terreno sobre el que pisamos empieza a aparecérsenos desde otra luz. Sentimos de pronto el soplo de problemas fundamentales, cuyas cimas y excrecencias tentábamos azarosamente en la oscuridad. Encontrar pensamientos fundamentales es, para nosotros, como una revelación: pero ella sólo le adviene al *pertinaciter inquirenti* (al que busca tenazmente).

Apenas hemos concebido estos pensamientos, las contingencias de la investigación inicial se nos muestran a una luz desfavorable; la mayor parte del tiempo tratamos de librarnos de ellas o les disponemos un pequeño rincón en el edificio futuro.

El valor que concedemos a la exposición de una idea así,

P I 7, OTOÑO DE 1867-PRIMAVERA DE 1868

58 [1]

Democritea.

Hay que dar una visión de conjunto de la literatura procedente de las escuelas post-platónicas de los pitagóricos.

Considerar asimismo qué filósofos antiguos han entrado en contacto con la doctrina de Pitágoras.

Hay que recopilar: las notas y artículos sobre Trasilo.

La literatura greco-egipcia.
influencias egipcias en general sobre la historia de la filosofía griega.

Boeckh sobre Filolao[1].

La evolución en Grecia de la literatura filosófica, científica en general.

La supuesta actividad como escritor de Hermes Trimegisto.

Examinar la historia de la medicina, de las matemáticas y de la astronomía.

También la de la química.

58 [2]

Sobre *Aristóteles.*
Andrónicos y Ptolomeo Filadelfo.
ambos atestiguan que hay mil escritos, v. Heitz, p. 35[2]
Ambos dan el *pinax* con el testamento

[1] Boeckh, A., *Philolaus des Pythagoreers Lehren nebst den Bruckstücken seines Werkes*, Voss, Berlín, 1819.

[2] Heitz, E., *Die verlorenen Schriften des Aristoteles*, Teubner, Leipzig, 1861.

Los informes de Estrabón y Plutarco sólo conciernen a los escritos filosóficos, no a los históricos y físicos[3].

En la escuela de los peripatéticos sólo había algunos escritos de Aristóteles, a saber, sus escritos esotéricos.

Éstos están contenidos en los catálogos de Laercio[4]. Se refiere a los diálogos comprendidos en los escritos esotéricos.

Andrónicos hizo un catálogo enorme; no era más crítico que los demás. En los *Pragmata* sólo clasificaba cierto número, y con fines propedéuticos[5].

Andrónico sigue a Ptolomeo Filadelfo en su escrito *ad Gallium*.

[C. 2.] Los escritos inauténticos de Leucipo los conoce ya Aristóteles, cuanto menos los discutibles, *De generatione et corruptione*, I 8, 325, 23. *De Gorgia* 980, 7, τοὺς Λευκίππου λεγομένους λόγους (los argumentos dichos de Leucipo).

[B.3.] sobre testimonios a partir de sepulcros cf. Rose, *De Aristotelis librorum ordine*, p. 14.

De ahí que

Rose oculte su personaje, que sobresale con ello más claramente. *Sibi quisque scribit* (cada uno escribe para sí mismo). Entierra sus resultados y protege su libro de lectores incompetentes con su estilo y su falta de belleza. En esto imita a Aristóteles.

Un libro de notas lleno de indicaciones y, por tanto, sin fuerza para convencer.

Cinismo para con el público. Lucha contra el tono mundano de nuestros filólogos[6].

[B. 5.] los Persas enviaron gente a Egipto en busca de médicos, Herodoto III. 1.

Policrito Mendesio, en Artajerjes Mnemom (Plutarco, *Artajerjes* c. 31.) Médico —

Sobre el avanzado estadio del arte de curar en tiempos de Herodoto, cf. Herodoto II. 84. Aristóteles, *Política* III. 10. 4.

Celebridad de Demócedes, pariente de Pitágoras. Milo como médico y curandero al mismo tiempo que Pitágoras.

58 [3]

El último que ha escrito de un modo orgánico sobre la actividad como escritor de Demócrito lo ha hecho en un lugar tan remoto y de una forma tan particular que pocos lo han advertido, e incluso estos pocos habrán sentido cierto fastidio por las ideas allí sostenidas. Se trata de Valentin Rose

en el libro más amplio y rico que, en el ámbito de la historia de la literatura antigua, ha producido la investigación moderna[7].

En él se aprecia no sólo una falta de capacidad expositiva, sino una renuncia consciente, e incluso el desprecio por ella. Esto es lo que significa su principio *sibi quisque scribit* (cada uno escribe para sí mismo). Sus libros son indicaciones reunidas de manera sistemática para su propio uso: no tiene en cuenta exigencias o expectativas de sus lectores; y mucho menos pretende convencer. Un escritor que nos pone las co-

---

[3] Cfr. Estrabón, *Geografía*, XIII, 608.

[4] Diógenes Laercio, V, 21-27.

[5] Cfr. Porfirio, *Vida de Plotino*, 24.

[6] Cfr. Rose, V., *Aristoteles pseudepigraphus*, Leipzig, 1863, p. 717, que utiliza esta última expresión polemizando en esta página con Jacob Bernays.

[7] Cfr. Rose, V., *De Aristotelis librorum ordine et auctoritate*, ed. cit., pp. 6-10.

sas así de difíciles es leído de mala gana si sus indicaciones se refieren a ámbitos que nos resultan completamente extraños. De ahí la aspereza que a veces se ha mostrado contra Rose. Y de ahí también la ignorancia que sobre los escritos de Rose reina casi en todas partes; algo que no hay que reprochárselo al público de los filólogos. Pues el que sigue este principio egoísta adopta ya una actitud hostil ante el público, y no espera otra clase de trato. ¿Por qué entonces seguir escribiendo?, se ha preguntado. En todo caso, se tiene la impresión de que Rose ofrece sólo un regalo a su pesar, que lo ofrece con una mano mientras con la otra trata de preservarlo del contacto con el público. De ahí esa inaudita falta de claridad, esa acumulación de pensamientos en frases sin forma y enigmáticas, esas alusiones a una demostración que nunca llega, esas citas remotas y siempre incompletas: todo esto, para el público, no es más que un cinismo que llega incluso a la falta de signos de puntuación. Estos defectos son lamentables porque este libro debe leerse: un libro mediocre con estas características caería enseguida en el olvido. [Por otro lado] se puede comparar a Rose con un hombre que hubiera encontrado monedas de oro enterradas para enterrarlas de nuevo, pero indicando al menos a sus vecinos dónde se pueden encontrar. Exige un trabajo agotador por parte del lector capaz de superar la irritación y el disgusto: el lector tiene que luchar primero consigo antes de tomar parte en los secretos ocultos de este libro. No quiere seducir a los lectores con formas hermosas y con una presentación brillante; más bien, como Aristóteles, quiere sólo lectores que lean por amor al tema y de forma cuidadosa y atenta. De este modo se opone al tono predominante en nuestra literatura filológica, que por regla general soslaya la jerga del profesor y adopta las formas del hombre de mundo.

Todos estos inconvenientes alcanzan sólo a la forma del libro, no a su contenido: obstaculizan sólo su difusión, no su valor. Y es éste lo suficientemente grande; y apenas se verá disminuido porque una crítica cuidadosa haya rechazado con razón buena parte de las concepciones de Rose. Incluso si su hipótesis debiera ser reconocida como errónea, sería necesario considerarla como una de las más fructíferas y productivas. La verdad sigue siempre el camino recto, pero un rodeo en el que uno se ha implicado en serio acaba por llegar también al mismo sitio.

Sobre la verdad que Rose ha puesto de manifiesto en sus dos escritos, no compartimos sus puntos de vista. Él pensará en ese título epigramático *Aristoteles psudepigraphus:* y se puede admitir que incluso esta hipótesis oculta en la palabra epigramático tenga mucha más vida y sentido de lo que se hubiera podido suponer en un principio. Más esencial es, sin embargo, que Rose haya dominado con gran fuerza intelectual todo este dominio de la pseudoepigrafía, y que haya sido el primero en haber mirado de frente a esta cabeza de Medusa sin haberse quedado petrificado; que haya creado un horizonte para resolver las cuestiones de autenticiad e inautenticidad en la historia de la literatura griega. Se vuelve siempre sobre cuestiones de este tipo, que se intentan resolver tal como nos llegan. Pero resumir esas tendencias a la moneda falsa, poner en evidencia una relación interna en esta inconmensurable literatura, en suma, insertar la literatura pseudoepigramática en la historia de la literatura griega: tal es el mérito de Rose, que se le reconocerá incluso si se rechazan y se deban rechazar muchas de sus combinaciones.

En aquella *Commentatio*[8], que es preciso reseñar porque no se la puede dar sin más por conocida, la primera parte está justamente dedicada a aquellas consideracio-

[8] Nietzsche se refiere al libro antes citado de V. Rose.

nes fundamentales y generales: en 4 páginas *se trata* al mismo tiempo de Demócrito, de Hipócrates y de Pitágoras, todo ello para preludiar la cuestión en Aristóteles y adquirir, por analogía, la mayor verosimilitud posible. Le sigue la segunda parte, que examina la transmisión de los escritos aristotélicos, y desde este punto de vista destruye los fundamentos de la concepción usual. Ésta es la parte que me parece menos lograda y a la que yo contrapondré otra construcción. Insisto, sin embargo, en el hecho de que, incluso suponiendo que la concepción de Rose fuera caduca, la visión que se tiene en general del poco valor de la transmisión seguiría, sin embargo, siendo la misma.

58 [4]

I. πολλοὶ (muchos)[9], etc.
πίνακες (catálogos) alejandrinos y sus correcciones?
II. El πίναξ (catálogo) de Trasilo.
Trasilo.
III. Noticia en Suidas
Demetrio.
Su posibilidad.
IV. Razones de Demetrio
por homonimia.
a) τακτικά (arte de la guerra)
b) μουσικός (músico)
libro de Glauco.
V. Relación de las tendencias pitagóricas y democríteas desde Ecfanto.
aversión original
VI. Bolos en Suidas.
la literatura matemática médica
la física
VII. la mágica
la oriental
VIII. Las literaturas éticas
Vida de Demócrito
IX. Recapitulación. Consecuencias para Aristóteles e indicaciones sobre su situación.

58 [5]

Sobre la literatura pseudoepigráfica de *Epicarmo*. Filocoro ἐν τοῖς περὶ μαντικῆς (en su libro sobre la adivinación) habla del κανὼν (cánon) y de las γνῶμαι (sentencias), que Axiopistos ha hecho. Seguramente un pitagórico. Como parece *según* Aristoxeno; pues éste no conoce más que la falsificación de Crisógono que le ha añadido una πολιτεία (politeia).

[B.4.] Sobre Trasilo, cfr. Suetonio, *Vita Tiberii*, «*mathematicus et sapientiae professor*»

---

[9] Sobre las fuentes de este plan de trabajo cfr. Diógenes Laercio, 35-36, 40 y 46-49.

[B.8.] Sobre Demócrito / ¿un error de *Suidas*? admite Winckelmann, *Ad Platonis Euthydemum* pp. XXIX ss.

[B.8.] Sobre la enseñanza exacta en el arte de la guerra Platón, *Eutidemo* 273 C. Jenofonte, *Memorabilia* III, I, I.

Platón también reúne las ἔπη (poesías) de Antímaco, Proclo en el *Platonis Timaeum* lib. I, p. 28.

[B. 6.] Sobre Glauco, cfr. Lobeck, *Aglaophamus*[10].

¿Qué Glauco ha debido vivir, pues, en la Olimpiada 63? Sólo sabemos de un contemporáneo de Demócrito[11].

También Empédocles ha sido mencionado, seguramente también para la justificación de falsos *Empedoclea*. De ahí las noticias en Hieronymus y Neantes. Cfr. Gräfenhan, I, 321[12].

[B.6.] Sobre el entusiasmo poético, maniva, Platón, *Ión* p. 533 D; *Apología* p. 22 C.

[B.6.] Los profesores de música y de gramática eran antes los mismos.

Teodoro, in Bekker, *Anecdota Graeca*, III, p. 1168[13].

τοὺς αὐτοὺς εἶναι διδασκάλους καὶ μουσικῆς καὶ γραμματικῆς ὡς ὁ Εὔπολις εἰσάγει ἐν Αἰξὶ (los profesores de música y gramática eran los mismos, como admite Eupolis) ---

[B.6.] Hecateo de Abdera (alrededor del 320 a. C.), κριτικὸς γραηηατικὸς (crítico y gramático), escribió περὶ τῆς ποιήσέως, 'Ομήρου καὶ' Ησιόδου (sobre los poemas de Homero y Hesíodo).

Sobre los escritos gramaticales

Bekker, *Anécdota Graeca* p. 729: El estudio de la gramática en el helenismo fue empezado por Teágenes y perfeccionado por los peripatéticos, por Praxífano y Aristóteles.

58 [6]

Demócrito y Lucrecio derivan a los dioses de procesos naturales[14].

[B.7.] περὶ τοῦ φρονεῖν (sobre el hecho de pensar) reflexiona Demócrito, según Teofrasto, περὶ αἰσθ<ήσεων> (sobre las sensaciones), 58. por tanto τὸ φρονεῖν τῇ κράσει τοῦ σώματος ποιεῖ (hace derivar el pensamiento de la mezcla de los elementos del cuerpo). Transforma el alma en cuerpo, piensa Teofrasto / Si el alma se pone muy ardiente o demasiado caliente según la κίνησις (movimiento), entonces interviene ἀλλοφρονεῖν (otro pensar).

---

[10] Cfr. Lobeck, Ch. A., *Aglaophamus, sive de theologiae mysticae Graecorum causis libri tres*, Regiomontii Prussorum, Borntraeger, 1829, p. 321.

[11] Cfr. Diógenes Laercio, IX, 38.

[12] Cfr. ibíd. VIII, 58; Gräfenhan, A., *Geschichte der klassischen Philologie im Altertum*, König, Bonn, 1843-1850, vol. I, p. 321.

[13] Bekker, I., *Anecdota Graeca*, Berolini, 1814-1821.

[14] Diels-Kranz, A 74-75.

[B.7.] Que Epicuro sigue falsos escritos de Demócrito: distribución de las necesidades en imprescindibles, fáciles de satisfacer y superfluas. Unas las exige el cuerpo, las otras la κακοφυίη τῆς γνώμης (mala naturaleza de la opinión). fragm. 22. cfr. Laercio X p. 149.

[C.3.] Relación entre los escritos éticos, médicos y de historia natural. fr. 48[15].

es absurdo estudiar los actos de los animales, los signos meteorológicos, las enfermedades del cuerpo, y no las tempestades del alma.

[B.8.] Un *fragm. ethicum* pertenece a los ταχτικά, 85[16]. Plutarco, *Adversus Colotem*, p. 1126. Esto muestra la dicha de la fe en Plutarco.

Quien quiere εὐθυμεῖσθαι (vida serena) no puede emprender demasiadas cosas, ni *privatim* ni *publice*: fr. 92[17]. Piénsese en Lucrecio, en los viajes de Demócrito.

[B.7.] Todos los fragmentos en los que espíritu y cuerpo son contrapuestos son inauténticos.

[B.2.] περί λίθων (sobre las piedras) es puesto en duda por el relato de Solino. ¡¡*al contrario*!!

En el libro sobre la γεωγραφία (geografía)[18] había hablado sobre la India: era, pues, inauténtico.

—

[C.3.] περὶ τῶν ἐν Ἅϊδου (sobre los que están en el Hades), Demócrito ha debido buscar ahí πῶς τόν ἀποθανόντα πάλιν ἀναβιῶναι δυνατόν (cómo es posible que el muerto resucite).

Yo distingo este escrito del περὶ τῶν ἐν Ἅϊδου (sobre los que están en el Hades), que se sitúa en la trilogía ética.

El escrito de Heráclides del Ponto es física, περὶ τῶν ἐν Ἅϊδου (sobre los que están en el Hades)

y el de Protágoras[19].

[B.7.] Según Teofrasto, Demócrito renuncia a la diferencia entre alma y cuerpo: pero los fragmentos éticos la aceptan

El φρονεῖν (pensar) consiste en la mezcla del cuerpo[20].

---

hay en el aire mucho νοῦς (entendimiento)y ψυχή (alma).

De ahí la teoría de la respiración[21].

---

[15] Diels-Kranz, B 147.
[16] Diels-Kranz, B 157.
[17] Diels-Kranz, B 3.
[18] Cfr. Estrabón, *Geografía*, XV, p. 703.
[19] Cfr. Diógenes Laercio, V, 87; IX, 46 y 55; Diels-Kranz, B 1.
[20] Diels-Kranz, A 135.
[21] Cfr. Aristóteles, *Sobre la respiración*, 4, 471b 30 ss.

[B 7] Expresamente, Aristóteles, *De partibus animalium,* I, I, *Metafísica* XIII, 4, 1078, b, 17. «Sócrates estudió las virtudes éticas y buscó el primero dar la definición universal; en efecto, entre los naturalistas, sólo Demócrito se acercó parcialmente a este método de investigación y definió de alguna manera lo caliente y lo frío».

Los fragmentos éticos no concuerdan con esto.

El alma como residencia del *démon* es un punto de vista heraclíteo, no democríteo[22].

El fr. 213 disuade de una actividad política[23].

[B.1.] Racionalismo en la visión de los muertos -

Comparar con la pseudoepigrafía mágica. Cicerón, *De divinatione*, I, 57, 131. Zeller, p. 645[24].

τάδε λέγω περὶ τῶν ξυμπάντων (así hablo de todas las cosas) es el comienzo del διάκοσμος μ<έγας> (gran cosmología).

Demócrito pitagórico.

[B.7.] Tiene, como los pitagóricos, cierta preferencia por la miel. Véase Ateneo[25].

[C.4.] Tomar en consideración el fragmento cómico en Ateneo, donde se caracteriza como (ἰατρ<ικὰ> μουσ<ικὰ> τεχνικά, φυσ<ικὰ>) medicina, música, técnica, física[26].

[C.2]. Reconducción de la cuestión a un problema psicológico, lo que se puede demostrar mediante analogías.

No obstante, admitida la heterogeneidad de la literatura...

no se sigue de ello su variedad.

Cada sistema ha envuelto progresivamente al mundo entero, la física, la ética, etc.

Pero son los discípulos los sistemáticos.

En Demócrito hay ya física, ética y dialéctica.

En los argumentos dichos de Leucipo.

(εν τοῖς Λευκίππου καλ<ουμένοις> λόγοις).

λόγοι (argumentos) partes de un escrito, de un σύγγραμμα (tratado) de Platón, sobre Meliso, cfr. *Parménides,* 127 c ss.

Aristóteles conoce ciertamente un escrito de Leucipo, a saber, el διάκοσμος μέγας (gran cosmología),

58 [7]

[C.2.] Hay que tener en cuenta las cosas por las que Aristóteles cita también a Leucipo como testimonio.

---

[22] Diels-Kranz, B 119.

[23] Diels-Kranz, B 253.

[24] Zeller, E., *Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung*, ed. cit., vol. I, p. 645.

[25] Ateneo, *Geoponica*, XV, 2, 21 ss.; 7, 6 ss.; Diels-Kranz, B 300, 8-9.

[26] Diels-Kranz, C 1; Ateneo, *Los Deipnosofistas*, III, 102 b.

Aparece como el autor del διάκοσμος (cosmología) y del περὶ ψυχῆς (sobre el alma), π<ερὶ> νοῦ (sobre el entendimiento)[27].

Que Demócrito redactó ciertos escritos acerca de los sentidos, lo dice Teofrasto, *De sensu*, 49.

Los escritos antes indicados son el desarrollo del tema tratado en περὶ αἰσθήσεως (sobre la sensación)[28].

Sobre la vista, también Leucipo. Plutarco, *Placitis philosophorum.*

ψυχή (alma) y νοῦς (entendimiento) lo mismo.

Metrodoro de Cíos escribió περὶ φύσεως (sobre la naturaleza), Cicerón, *Academica*, IV, 23, 73.

En los κανόνες (cánones), Demócrito desmiente la posibilidad de una demostración[29].

Sexto, *Adversus Matematicos*, VIII, 327.

Escritos de Demócrito contra Protágoras, γεγραφέναι πολλὰ (ha escrito mucho), dice Plutarco.

[C.2.] Han sido por tanto atribuidos a Leucipo por Aristóteles

περὶ νοῦ (sobre el entendimiento), περὶ αἰσθήσεων (sobre la sensación).
διάκοσμος μέγας (gran cosmología).

El contenido del διάκοσμος (cosmología) se puede juzgar a partir del índice de Laercio[30].

Según Teofrasto y Aristóteles, habría escrito el διάκ<οσμος> μ<έγας> (gran cosmología). Luego algunos escritos sueltos sobre los sentidos. También sobre los hombres y sobre los ídolos[31];

El catálogo de Teofrasto contiene la verdad.

En todo caso, Aristóteles reconoce los escritos de Leucipo como auténticos. Otros le plantean problemas: de ahí λεγόμενοι (argumentos).

Por tanto, (aunque Epicuro lo refuta) es Demócrito el que ha ampliado y concluido la doctrina, y no el creador original de sus ideas fundamentales. Creámosle, pues, capaz de grandes escritos físicos, matemáticos y médicos

[C.2.] Los que atribuyen a Demócrito el διακ<οσμος> μέγ<ας> gran cosmología y el περὶ υοῦ (sobre el entendimiento) han negado, por tanto, que Leucipo hubiera *escrito*.

Que haya *existido*, lo niega Epicuro por un reflejo autodidacta, así como también su discípulo Hermarco. [Cfr. a este respecto la *clasificación de los ingenios, hecha por Epicuro*. Quería formar parte de la primera clase, véase Laercio[32]].

El que redactó el πιν<αξ> (catálogo) en Suidas niega la actividad literaria de Leucipo y hace de Demócrito un simple analista de ideas[33].

---

[27] Cfr. Aristóteles, *Sobre la generación y la corrupción*, 325a 1 ss.

[28] Cfr. Diógenes Laercio, IX, 46.

[29] Cfr. Diógenes Laercio, IX, 47.

[30] Cfr. Diógenes Laercio, IX, 44-46.

[31] Cfr. Aristóteles, *Metafísica*, I, 4, 985b 4 ss.; *Sobre la generación y la corrupción*, 314a 21 ss.; 315b 6 ss., 324b 35 ss.; Teofrasto, *Cuestiones de física*, fragmento 8 (en Simplicio, *Comentario a la Física de Aristóteles*, 28, 4); Diógenes Laercio, IX, 46-47.

[32] Diógenes Laercio, X, 13.

[33] Diels-Kranz, A 2.

Para hacer, por tanto, de Demócrito el protagonista, algunos niegan la existencia de Leucipo, otros su actividad literaria.

Leucipo es un personaje oscuro. Debemos atenernos a lo que dice Aristóteles. Éste conocía escritos suyos que, en muchos puntos, coinciden exactamente con los de Demócrito. Sobre tales puntos, Leucipo es original y Demócrito discípulo.

Demócrito da a la doctrina 1) una *bella* presentación. Es una cabeza poética.

[C.2.] En la escuela de Demócrito reina un espíritu libre. Cada discípulo avanza casi en contra del maestro; piénsese en Metrodoro, Anaxarco, Pirrón y Epicuro.

---

como Lucrecio. Con ello la doctrina se ha abierto paso y ha puesto su nombre por delante, como Américo en relación con el auténtico descubridor. 2. El más *universal* es entonces el que lleva la doctrina a través de diferentes esferas.

Una duda, en sentido epicúreo, sobre la existencia de Leucipo c. Cicerón, *De natura deorum*, I, 24, 66.

ista enim flagitia Democriti, sive etiam ante Leucippi (son las opiniones reprensibles de Demócrito o, tal vez antes de él, de Leucipo).

[C.2.] Oposición entre Leucipo y Demócrito sobre la forma de la tierra, Zeller. 610[34].

58 [8]

[C.2.] Concepción poética.

Alimentación del sol por la bruma = néctar de los dioses, ambrosía.

Eustacio, *In Odyseam* M., p. 1713, 14 Rómulo

[A.2.] El título ἀσύντακτα (fuera de las tetralogías) supone que los demás escritos son συντάγματα φυσικά (escritos físicos ordenados por tetralogías).

[C.4.] Crisipo reconoce la autenticidad del escrito matemático sobre el contacto entre círculo y esfera[35].

[A.1.] ἀπορήματα (dificultades). Este título remitiría a un ἀσύντακτος βίβλος (libro fuera de las tetralogías). Debe ser un escrito mágico; como el escrito precedente, hace de transición. περὶ λοιμῶν (sobre las pestes). (ver Gelio).

[C.4.] También las αἰτίαι (causas) puede ser auténtico.

La explicación del imán en Alejandro de Afrodisia, cfr. Zeller, p. 595, parece auténtica y nada mística.

sobre los temblores de la tierra (pues extrae las αἰτίαι ἐπίπεδοι) (causas en la superficie terrestre), relata Aristóteles, cf. Zeller, p. 614.

sobre el rayo y el trueno, αἰτίαι ἀέριοι (causas celestes) y los vientos, Séneca[36].

sobre los peces, leones, etc. περὶ ζώων (sobre los animales)

sobre los dientes, espinas y vísceras de los animales sin sangre[37].

---

[34] Zeller, E., *op. cit.*

[35] Alusión a la obra *Sobre la diferencia (angular)* o *Sobre la tangente con el círculo y la esfera*, atribuidas a Demócrito.

[36] Séneca, *Cuestiones naturales*, V, 2.

[37] Cfr. Diógenes Laercio, IX, 47.

Todo esto es establecido por Aristóteles. Que estos ἀσύνταχτα (fuera de las tetralogías) no son fabricados a partir de escritos auténticos, esto lo prueba la noticia según la cual Trasilo mismo habría omitido los διεσκευασμένα (copilaciones)[38].

De modo que había ἀσύνταχτα (fuera de las tetralogías) en una época en la que Rose rechaza admitirlos. Nosotros la prolongamos hasta Aristóteles. Dado el mayor valor del material y la inusual erudición, las hojas dejadas por un hombre de los grandes tenían también suficiente valor. El hecho de que tal sea también el pretexto para las falsificaciones es cosa establecida.

Por otra parte, no debemos esperar συντάγματα (ordenados en tetralogías). Hay que guardarse de hablar demasiado deprisa de polihistoria. Piénsese en todo lo que cada uno de nosotros escribe y aprende.

Heráclides también ha escrito αἰτίαι (causas)[39].

Según la anécdota, Demócrito daba un valor particular a los αἰτιολογία (saberes sobre las causas) y habría dado el Imperio persa por el descubrimiento de uno sólo de ellos.

Utiliza sus capacidades al servicio de la ciencia (según Teofrasto).

El elogio hecho de la actividad literaria de Demócrito no excluye tales ἀσύνταχτα. Éstos son dados por escritores de una época que conocía los ἀσ<ύνταχτα>[40].

58 [9]

[A.2.] *Trasilo* merece poco crédito. Pero sigue los πίνακες *más antiguos*. Todo lo que no acepta es apócrifo o está extraído de los escritos principales y algunos ὁμολογουμένως (unánimente).

El *juicio de Rose* es un poco *precipitado*[41].

Puede tener razón sobre el punto de los escritos éticos... No.

Exponer con claridad sobre el filo de la navaja sólo conduce a un vaivén y a una maraña de razones.

58 [10]

[A.2] Trasilo se apoyó en pinacógrafos anteriores. La clasificación μουσ<ικὰ> (música), τεχν<ικὰ>; (técnica), etc. no es exclusiva de él. Piénsese en los *Heraclidea*:

	ética,	ética
	física,	física
	gramática,	
	música,	matemática
	retórica,	música
	geometría,	técnica en Demócrito
	dialéctica.	
y en Crisipo:	lógica,	
	ética,	
	etc.	
	física.	

[38] Cfr. Diógenes Laercio, IX, 49.
[39] Cfr. Diógenes Laercio, V, 87.
[40] Cfr. Cicerón, *Sobre el orador*, I, 11, 49.
[41] Cfr. Rose, V., *De Aristotelis librorum...*, ed. cit., pp. 6-10.

¿Es esta la ordenación de los peripatéticos?

πρότερον πρὸς ἡμᾶς (primero para nosotros)

πρότερον φύσει (primero por naturaleza)

Según Aristóteles se debe estudiar primero la lógica, después la metafísica.

Pero los escritos dialécticos aparecen en el catálogo de Heráclides en último lugar.

58 [11]

[C.5.] Influencia de Demócrito en las concepciones éticas de Aristóteles.

Determinación de la mesura o μεσότης, respecto de la cual Aristóteles, *Ethica Nicomachea* II, 5, recuerda la doctrina pitagórica del πέρας (límite) y del ἄπειρον (ilimitado)[42].

Aquí se ve el carácter pitagórico de la doctrina moral democrítea.

Ordenación del valor de las funciones de lo necesario y de lo útil hasta lo bello. Cfr. *Política* VII, 14. p. 1333

A. 30. Confróntese lo que dice Demócrito de la música[43].

58 [12]

Sobre A.

Comenzar con Riltsch sobre la fecundidad literaria de los antiguos[44].

Admirarse de la existencia es el φιλόσοφον πάθος (pathos filosófico)[45]. El grado del mismo revela las cualidades de cada uno.

Pero también en las ciencias históricas plantear grandes cuestiones y de amplio espectro es lo propio de los espíritus eminentes. Y es que lo universalmente conocido, lo cotidiano, es maravilloso sólo para ellos. (De ahí el valor de la cuestión homérica).

[C.3.] Contra la tesis de Aristóteles, según la cual la investigación ética sólo parte de Sócrates, y contra la conclusión que extrae, piénsese en la ética de Heráclito, así como en la de Empédocles[46]. Arquelao. Esto sólo viene a significar que Sócrates fue el primero que se dedicó a dar definiciones éticas.

58 [13]

El punto B comienza con Rose compar. con la nota de Demetrio[47].

A. 1. La noticia en Laercio sobre la actividad literaria. Al final mención de Ritschl.

2. El πίναξ (catálogo) de Trasilo. Interpretación y explicación sacadas del estudio de las fuentes de Laercio[48].

3. Nota de Suidas[49]. Explicación del estado de cosas.

---

[42] Cfr. Rose, V., *De Aristotelis librorum...*, ed. cit., p. 10.

[43] Diels-Kranz, B 144 y 179.

[44] Cfr. Ritschl, F., *Opuscula philologica*, Leipzig, Teubner, 1866, vo. I, pp. 1-189.

[45] Cfr. Platón, *República*, II, 376 a-b.

[46] Cfr. Aristóteles, *Metafísica*, XIII, 4, 1078B 17 ss.

[47] Cfr. Diógenes Laercio, IX, 37.

[48] Cfr. Diógenes Laercio, IX, 46-49.

[49] Cfr. Suidas, s. 5 Demócrito.

B. 1. Establecer las razones de Trasilo (*sive fontis*) o de la nota sobre Demetrio. El terreno de los ψευδεπίγραφα (apócrifos) justificado por el pasaje de Gelio.
2. Bolos.
3. Dárdano.
4. Trasilo. ¿No habrá en esto falsificaciones de Bolos también?
5. ἰατρικά, [φίσικα (ἀσύνταχτα], περὶ ἱστορ<ίης> μαθ<ηματικά> (medicina, escritos físicos ordenados en tetralogías, sobre la historia, matemáticas).
6. μουσικά (música). Glauco.
7. ἠθικά (ética) v. Fusión de elementos pitagóricos. Testimonios de discípulos.
8. Razones sacadas de una homonimia; Demócrito.
Schleiermacher con su ῥήτωρ (orador)[50].
Demócrito de Quíos.
9. Vida de Demócrito, una composición poética.
10. Resultado.

C. 1. Punto de vista de Rose.
2. Leucipo y Demócrito
según Aristóteles y Teofrasto.
3. Restitución de los ἠθικά.
4. μουσικά, ἰατρ<ικά>, μαθ<ηματικά>, ἀσύνταχτα (música, medicina, matemáticas, ordenados en tetralogías).
5. Conclusión
para Aristóteles.

58 [14]

Robert Boyle introdujo los átomos en la química (en 1654 en Oxford). Ya anteriormente, el atomismo florecía como teoría metafísica.

Los átomos de Boyle son los de Gassendi, y los de éste, los de Epicuro[51].

[C.2.] Lo que caracteriza al atomismo de Demócrito es la evidencia sensible y la comprensibilidad de los procesos naturales. Empédocles ligaba los átomos mediante el amor y el odio[52].

El principio de Demócrito ha sido superado por Newton.

Empédocles, 492-432 (formaba parte del partido democrático);

Demócrito 460-alrededor de 365.

Cuando Empédocles escribía, hacia el 460, nació Demócrito.

Empédocles y Leucipo son por lo menos contemporáneos. Pero Leucipo es probablemente mayor, si bien pudo tener influencia sobre Empédocles.

[C.2.] La doctrina de las ἀπορροαί (emanaciones) ¿era ya de Leucipo, o sólo de Demócrito?

---

[50] Cfr. Schleiermacher, F., *Sämmtliche Werke*, Berlín, Reimer, 1834-1864, sec. III, vol. III, pp. 330 ss.

[51] Cfr. Lange, F. A., *op. cit.*, p. 358.

[52] Diels-Kranz, B 16; Lange, F. A., *op. cit.*, p. 359.

Este último la habría tomado de Empédocles. El primero la habría transmitido a Empédocles.

[C.3.] Polémica de Demócrito contra Anaxágoras. ¿En qué consistió?

En la polémica contra el νοῦς (entendimiento).

Anaxágoras mantuvo el atomismo con un νοῦς (entendimiento)[53].

anteriormente Empédocles mantenía un atomismo con fuerzas atómicas.

Demócrito niega el νοῦς (entendimiento) y las fuerzas atómicas[54]. No conoce más que una mecánica.

Quizás Leucipo tuvo influencia sobre Anaxágoras.

El νοῦς (entendimiento) hay que comprenderlo como réplica contra la mecánica.

Esto es improbable. Pues el νοῦς (entendimiento) no fue valorado. La doctrina de Anaxágoras es más bien un preludio al atomismo.

Lo que Aristóteles dice de Anaxágoras, que llegó como un hombre sobrio a los borrachos, nosotros lo diremos más bien de Demócrito[55].

58 [16]

A. 1

Cuenta Aristoxeno, respecto a su personal animadversión, que Platón quiso quemar los escritos de aquel hombre[56]. No lo consiguió. Sin embargo, la época dominada por el Cristianismo los ha destruido. Es la maldad más grande del supranaturalismo.

Otra maldad es la de haberle atribuido escritos de magia[57].

La grandeza de espíritu se revela en cómo lleva a cabo la renovación de las ciencias naturales incluso en sus aspectos transmitidos. Él es el único filósofo que aún vive.

2.

Del relato de Aristoxeno se infiere que escribió más de uno. [Tres opiniones diferentes] Lo mismo dice Laercio, el *Proemio* de Diocles. Elaborado a partir de los peripatéticos πίνακες (catálogos)

Esa gran cantidad.

3.

Trasilo.

58 [17]

Es éste un mal momento para ganarse la enemistad de los teólogos y los supranaturalistas.

Vauvenargues dice con razón que *les grandes pensées viennent du coeur* (los grandes pensamientos vienen del corazón)[58]. La clave de la física de Demócrito se encuentra en la ética. Saberse libre de todo lo incomprensible... ésta es τὸ τέλος (la finalidad) de su filosofía. Esto no se lo permitían los antiguos sistemas, que admitían en uno u otro punto elementos irracionales. Por ello trató de reconducirlo todo a lo comprensible: al choque y a la caída.

---

[53] Cfr. Diógenes Laercio, IX, 34-35.
[54] Cfr. Diógenes Laercio, IX, 44.
[55] Cfr. Aristóteles, *Metafísica*, I, 3, 984a 10-15 y b15.
[56] Cfr. Diógenes Laercio, IX, 40.
[57] Ibíd. IX, 34 y 49.
[58] Cfr. PP II, af. 9.

Quería sentirse en el mundo como en un recinto lleno de luz[59]. Un racionalista convencido, el padre incluso de esta forma de ver, se dispuso contra sí a los dioses, a la hieroscopia, etc.

58 [18]

Demócrito no ha redactado escritos mágicos de Mochus[60]; al contrario, la cosmogonía de los Fenicios es la que se parece a la democrítea. Posidonio decía que la había tomado en el curso de sus viajes.

58 [19]

Demócrito deberá asimismo constar entre los melancólicos.

Aristóteles, *Problemata*, 30, 1: «Todos los hombres eminentes en filosofía, política, arte o técnica parecen haber sido melancólicos».

El τέλος (finalidad) es *otium literarium*, permanecer imperturbado.

Demócrito, el Humboldt del mundo antiguo;

Recorre el mundo. Vuelve, pobre y desamparado, y confía como un mendigo en el favor de su hermano. Su ciudad natal le toma por un derrochador. Se rechaza darle una sepultura digna, hasta que sus parientes defienden el honor del difunto y se levanta un monumento a quien durante toda su vida fue despreciado y casi un muerto de hambre[61].

58 [20]

Ataque de Demócrito contra los matemáticos. Probablemente parecido al de *Protágoras*, al que Aristóteles alude en *Metafísica* III, 2, 32[62]. Los principios matemáticos sólo serían válidos subjetivamente, pues en la realidad no habría puntos ni curvas puros.

Protágoras ha tratado del verdadero uso de las ὀρθοέπεια (propiedades del lenguaje)[63].

Idolatría de lo que es útil para los hombres — un pensamiento de *Pródico*[64].

El sofista *Antifón* se ocupó de teoría del conocimiento, matemáticas, astronomía y meteorología.

Estilpón de Megara explicaba τὴν ἀπάθειαν (la impasibilidad) como τὸ τέλος (la finalidad).

Antístenes interpreta alegóricamente los poemas homéricos, como Demócrito.

Como Arístipes el μητροδιδ<ακτος> (educado por su madre) es el que ha ejecutado y ampliado sistemáticamente la doctrina del placer, así Demócrito respecto a Leucipo.

58 [22]

En *Hipias mayor* 285b ss., Sócrates se burla irónicamente del saber heteróclito de Hipias: astronomía, geometría, aritmética, conocimiento de los fonemas, sílabas, ritmos y armonías

[59] WWV, supl. XV.
[60] Cfr. Estrabón, *Geografía*, XVI, p. 757. Cfr. también Diógenes Laercio, I, 1.
[61] Cfr. Diógenes Laercio, IX, 39.
[62] Cfr. también Diógenes Laercio, IX, 55.
[63] Cfr. Diógenes Laercio, IX, 53-54.
[64] Cfr. Pródico, B, 5.

Conocimiento de los ritmos y armonías, y, al mismo tiempo, ὀρθότης γραμμάτων (exactitud de fonemas).

Demócrito en lucha contra su tiempo.
Cuando llegó a Atenas no le conocía nadie.
Luchó contra Anaxágoras.
Escribió asimismo contra Protágoras, que invirtió su sistema[65].

Los escritos musicológicos de Demócrito son auténticos, y Glauco tiene razón en situarlo entre los músicos. De ahí su afirmación, aún no probada, de que Demócrito hubiera escuchado a un pitagórico. Cosa que, no obstante, es verosímil.

58 [23]

Los principios de la alquimia de las cualidades de los cuerpos ardientes y fríos, secos, etc. tienen una analogía con los principios de Hipócrates.

El noble Augusto Comte, pensador solitario y filántropo en lucha contra la miseria y la tristeza, considera como la tercera época de la humanidad la edad *positiva*, la que se atiene a la realidad. Le preceden la edad teológica y la edad metafísica.

La meta de toda ciencia es el conocimiento de las leyes que rigen los fenómenos: «Investigar lo que es, para deducir lo que será»[66].

58 [24]

Demócrito menciona, pues, a Enópidas
Anaxágoras
Parménides
Zenón
Protágoras[67]

La sentencia de Timón debe establecerse así
οἷον Δημόκριτόν τε περίφρονα, πήμονα μύθων
ΠΗΜΟΝΑ (destructor)
ΠΟΙΜΕΝΑ (pastor)
ἀμφίνοον λέσχηνα μετὰ πρώτοισιν ἀνέγνων (Tal es Demócrito, el muy sabio, destructor de mitos, polemista de espíritu bifronte, lo reconozco entre los primeros)[68].

a *escribir*
ἀμφιλόγων λεσχῶν τε (scie. πήμονα) (destructor de contradicciones)

---

[65] Cfr. Diógenes Laercio, IX, 34-37 y 42.
[66] Cfr. Lange, F. A., *op. cit.*, pp. 284-285, donde se comparan las filosofías de Comte y Feuerbach.
[67] Cfr. Diógenes Laercio, IX, 35, 37, 41 y 42.
[68] Cfr. Diógenes Laercio, IX, 40.

58 [25]

Partir de las indicaciones de Ritschl acerca de la pinacografía

Seguimos echando en falta la ausencia de una investigación tan gratificante como atractiva sobre toda la pinacografía de la Antigüedad. Suele darse de forma ocasional, especialmente desde que las discusiones de Ritschl sobre la biblioteca de Alejandría dieron con algunos buenos hallazgos, pero la mejor parte del tesoro permanece enterrada[69]. Se puede así comenzar clasificando todos los juicios transmitidos en cuanto a su autenticidad e inautenticidad.

58 [27]

Para representarse la incertidumbre y fragilidad de las determinaciones pinacográficas en la Antigüedad por medio de ejemplos fuertes y convincentes, basta comparar el cotejado πίναξ (catálogo) de Trasilo con la serie recién encontrada de 300 escritos atribuidos a Demócrito[70]. Este conocido gramático, astrólogo y sabio de la corte de Tiberio, eligió de entre esos 300 alrededor de 75 escritos, libros, y refutó así la autenticidad de más de 200 escritos. Dejemos de lado por el momento la cuestión de saber con qué derecho afirmaba esta insólita revocación — no es menos cierto cuán poca confianza concedían los antiguos a estas estimaciones alejandrinas.

58 [28]

Democritea

a. Demócrito no es un creador de ideas, sino un sistematizador.

b. Concepciones éticas antes de Sócrates en Heráclito y otros sin ninguna duda. No se concluye nada del pasaje de Aristóteles.

c. Pirrón y Epicuro se basan ya en la ética de Demócrito[71].

d. Los discípulos Metrodoro y Anaxarco eran moralistas. Pero la ética de Metrodoro atestigua un punto de vista avanzado respecto de la que llamamos democrítea. Esta ética debe, pues, ser más antigua que la de Demócrito[72]. Esto mismo es cierto para Anaxarco (por ejemplo sobre la πολυμάθεια (multiplicidad de saberes).

e. El escrito de Heráclides περὶ τῶν ἐν Ἅιδου πρὸς Δημοκρ<ιτον> (sobre los que están en el Hades, a Demócrito) presupone aquellos que se llaman igual (Combate contra la creencia en la inmortalidad en todos los materialistas)[73].

f. Según la forma, puede serle atribuido.

g. Según el espíritu, han salido de una concepción materialista.

Que no provienen de los pitagóricos: eso lo evidencia la tendencia democrática. Nada da mejores pruebas de la concordancia de los fragmentos de Estobeo que el hecho de que los pitagóricos posteriores encontraran en Demócrito muchas ideas emparentadas[74].

h. En la ética es donde se encuentra la raíz de la visión democrítea del mundo, y no a la inversa. Esto es lo que muestra el rumbo del materialismo.

---

[69] Cfr. Ritschl, F., *Opuscula philologica*, ed. cit., vol. I, pp. 184 ss.
[70] Cfr. Diógenes Laercio, IX, 46-49.
[71] Cfr. Diógenes Laercio, IX, 61-68; X, 81-82 y 123-135.
[72] Cfr. Diógenes Laercio, IX, 58.
[73] Cfr. Diógenes Laercio, V, 88.
[74] Cfr. Estobeo, *Florilegio*, III, 1, 210 y IV, 44, 81.

i. La tradición acerca de su vida muestra un βίος Πυθαγ<όρειος> (vida pitagórica) que concuerda bien con los escritos[75].

Si son auténticos, es evidente que Aristóteles también ha integrado elementos de Demócrito en su ética. El πάντα φροντίσαι (ocupado en todo) es acertado[76]. De ahí el elogio de Anaxarco, πολυμαθεία (multiplicidad de saberes), de ahí el de los cómicos πάντα δι<αν>εγνωκότα (capaz de expresarse sobre todo).

Vinculación de ἰατρικά (medicina) y σοφίη (sabiduría) en Clemente, meteorología y observaciones éticas[77]. Los escritos médicos lo son seguro.

58 [29]

Filología y moralidad.

en el método: funciones del egoísmo, de los humores y tendencias subjetivas, etc. Extinción del mundo, etc. (junto con cualquier actividad científica).

Giro ético de los estudios

De entrada, la actividad filológica queda más alejada de la ética que los demás estudios, la jurisprudencia, la teología, incluso la medicina y las ciencias naturales. cfr. Bahnsen I, p. 347[78].

No sobrevaloran ni al mundo ni a los hombres, esfuerzos sin importancia, ni la tendencia por las nimiedades.

lo mejor que nos ofrece la historia es, según Goethe, el entusiasmo que suscita[79].

58 [30]

El Epígeno que escribe sobre la literatura órfica y sobre los cometas es el mismo.

El segundo, en efecto, *qui apud Chaldaeos studuisse se dicit* (que declara haber estudiado con los caldeos), se ocupa de astrología. Esto cuadra con sus inclinaciones órficas. Vivía entre Eudoxio y Apolonio de Myndos.

Cfr. Séneca, *Naturales quaestiones*, VII, XXVIII, 1.

58 [32]

El desprecio por Heráclito como una cabeza oscura y excéntrica (Lucrecio, I, 638 ss.) es propio de la escuela democrítea.

Motivos contra Empédocles, que por lo demás es muy venerado.

Luego contra Anaxágoras.

un fragmento de Demócrito

cfr. Filodemo περι θανάτου (sobre la muerte)

9 tom. *Herculanensia volumina*

Rheinisches Museum 15, 294.

---

[75] Cfr. Diógenes Laercio, IX, 34-40.

[76] Cfr. Aristóteles, *Sobre la generación y la corrupción*, 315a 34.

[77] Cfr. Clemente de Alejandría, *Stromata*, VI, 32.

[78] Bahnsen, J., *Beiträge zur Charakterologie.Mit besonderer Berücksichtigung pädagogischer Fragen*, Brockhaus, Leipzig, 1867, vol. I, pp. 347 ss. (en BN.)

[79] Goethe, J. W., *Máximas y reflexiones*, ed. cit., 495.

58 [33]

A Demócrito le son atribuidos una infinidad de bellos *inventos*[80]. Séneca, *Epistulae* 90.

Séneca establece una diferencia entre *filólogo* y *gramático*. *Epistulae* 108. El primero es el investigador de la Antigüedad (historiador), el otro es el lingüista

comparar con *Trasilo*.

Westphal, *Metrica*, p. 76[81]. Aparece aquí como pitagórico. Posiblemente, la música de Demócrito se basaba en Pitágoras; la doctrina de los números encaja bien con la atomística.

Hesiquio, Ἀρτέμων (Artemón) sobre la ὁμωνυμία (homonimia)[82].

58 [34]

Interpretación esencial a partir de los *poemas* en Camaleon, cfr. Köpke[83].

Original Aristóteles, que deduce las diferentes clases de *poemas* del *carácter más noble* o *más vil de los poetas*[84].

Sobre el ensayo Ἀμαλθείας κέρας (El cuerno de Amaltea).
cfr. Hippodamos de Thurio,
Estobeo, IV, p. 6, (v. 8.)

58 [35]

Trasilo era:
1) egipcio
2) astrólogo y matemático
3) naturalista
4) músico
5) pitagórico.

58 [36]

Sobre los 7 Sabios.

el número planetario siete celebrado en el culto *apolíneo*. Preller, *Mythologie*. I, 155[85].

Dando un giro se podría deducir una atomística del sistema pitagórico. Por esta vía va nuestra física y nuestra química. Las relaciones de los cuerpos, sus combinaciones químicas podrían reducirse a números.

Ecfanto siguió esta vía. Estobeo, *Eclogae* I, 308. Explica las mónadas pitagóricas como algo corpóreo.

---

[80] Diels-Kranz B 300, 14.
[81] Westphal, J.-Rossbach, G., *Griechische Metrik*, Teubner, Leipzig, 1868, 2.ª ed., p. 76 (en BN).
[82] Diels-Kranz A 3.
[83] Köpke, E., *De chamaeleonte Peripatetico*, Lange, Berlín, 1856.
[84] Cfr. Aristóteles, *Poética*, 1447b 10-23.
[85] Cfr. Preller, L., *Griechische Mythologie*, Weidmann, Berlín-Leipzig, 1860-1861, vol. I, p. 155.

58 [37]

Los que vienen más adelante se imaginan los números como ideas platónicas, fuera de las cosas.

Los números se han convertido en meras formas, y no pueden ya formar los componentes sustanciales de lo corpóreo.

Sobre la τετραλογία (tetralogía).

A los que vienen más adelante les encanta clasificar las cosas en series de cuatro miembros. P. ej., Teón y la Aritmética Teológica,

58 [38]

Lo que se pensó más adelante sobre Pitágoras, Luciano, *Vitarum auctio* 2.

Musicología y astronomía

dos artes hermanas

Platón, *República*, VIII, 530 d

artes mágicas en Pitágoras. Cfr. Apuleyo, *De magia*, c. 27.

Pitágoras con Anaxágoras y Demócrito renuncian a una eficiencia política. Cicerón, *De oratore* III, 15, 56; *Tusculanae disputationes*, V, 25, 66.

58 [39]

sobre la farmacología de los pitagóricos, Krische, *De societatis a Pythagora conditae scopo politico*, 40; *Forschungen*, pp. 72 ss.[86]

Sobre la desconfianza de Tiberio.

Tácito, *Annales* I, 11 *Tiberioque etiam in rebus quas non occuleret seu natura sive adsuetudine suspensa semper et obscura verba, tunc vero nitenti ut sensus suos penitus abderet in incertum et ambiguum magis implicabantur* (Tiberio, cuando no tenía que disimular, empleaba, por naturaleza o por costumbre, expresiones floridas y oscuras, tratando de hacer impenetrable su pensamiento, envolviendolo así en dudas y ambigüedad).

I, 80. *Sunt qui existiment ut callidum eius ingenium, ita anxium iudicium* (Algunos piensan que, como era la astucia de su espíritu, así lo inquietante de su juicio).

VI, 50. *Iam Tiberium corpus, iam vires, nondum dissimulatio deserebat. Idem animi rigor: sermone ac vultu intentus quaesita interdum comitatre quamvis manifestam defectionem tegebat* (Ya su cuerpo, ya sus fuerzas abandonan a Tiberio, pero no la simulación; mantenía la misma inflexibilidad, siempre atento a sus palabras y expresiones, y afectando a veces amabilidad, trataba de ocultar su manifiesto desfallecimiento).

58 [40]

Meta de todo método científico: tender a la mayor objetividad posible.

1. Conocimiento de la transmisión

Queda excluida la subjetividad de los editores, y después la de los gramáticos revisores.

[86] Cfr. Krische, A. B., *De societatis a Phythagora in urbe Crotoniatarum conditae scopo politico commentatio*, Gotinga, Dieterichiaris, 1831; *Forschungen auf dem Gebiete der alten Philosophie*, Gotinga, Dieterich, 1840.

Se busca la forma arcaica por ser la más próxima a la Antigüedad (hipótesis auxiliar: los errores se multiplican progresivamente).
Es preciso un *apparatus criticus* para evaluar el parentesco de los códices. Siguiendo manipulaciones externas, lagunas, etc. (paleografía).
2. *Conocimiento de la corrupción*
a. corrupciones evidentes
b. deducibles por la *ratio*
P. ej., dato objetivo: simetría numérica.
subjetivo: cierta opinión acerca de la perfección estética del autor.
P. ej., una opinión general sobre la forma más corriente de corrupción.
3. *Conocimiento del remedio*
a. vía paleográfica
b. por analogías (uso de la lengua)
c. por la lógica
d. por la observación cuantitativa se agotan las posibilidades.
La creciente *certeza* de que se llega a lo correcto.
de haber reconocido la causa correcta; casos análogos la gran mayoría
de haber encontrado la palabra correcta, que se inserta en tal gramática particular.

nuestra metodología debe ser un horror para cualquier científico y, más aún, para el matemático, porque opera siempre mediante la combinación de ciertas posibilidades.
La subjetividad prevalece. Una cantidad de potencias inconscientes se ha ensañado con los textos.
Potencias conscientes deben reconstituirlos.
Ante todo, separación de las influencias.
El reconocimiento de una influencia precisa no prueba nada.

58 [41]

Tal vez[87] el único al que el ánimo desolado y suspicaz del emperador Tiberio mostró una continua e incondicionada confianza fue a su astrólogo de corte Trasilo, una de esas misteriosas naturalezas que se suelen observar en la penumbra entre un mundo antiguo que se derrumba y un mundo nuevo que nace.
Si tales naturalezas se dignan dedicarse a la filología, nos vemos entonces con todo el derecho de arquear las cejas y mirar de cerca cómo actúan tan extraños trabajadores. Su forma de proceder en cuestiones filológicas nos la muestra Goethe en el espejo de su *Fausto*. Recordemos el espeluznante método con el que Fausto trata el comienzo del *Prólogo de San Juan*[88], y admitamos el digno sentir de Wagner de que Fausto resulta, por lo menos para un filólogo, de lo más depravado; esto mismo es lo que delata su elocuente desprecio por los «pergaminos»[89]. Trasilo, al que nos hemos permitido caracterizar como una naturaleza fáustica, tuvo veleidades filológicas que

[87] Anotación al margen en el manuscrito: «El *tal vez* es una mala palabra en cuanto ἀρχή του συγγράμματος (comienzo del discurso); exige una explicación».
[88] Goethe, J. W., *Fausto*, I, vv. 1229-1237.
[89] Cfr. Goethe, J. W., *op. cit.*, vv. 566 ss., y la carta de Nietzsche a Paul Deussen de septiembre de 1868.

ejercitó en primer lugar con Platón. Nada más comprensible que esta elección; para él y para sus amigos pitagóricos, los diálogos de Platón eran precisamente *los libros simbólicos* en los que se situaba todo su universo intelectual[90].

Sea como fuere, Tiberio se había convencido muy pronto de la fidelidad de Trasilo mediante una *prueba* poco habitual[91]: pero nos equivocaríamos si atribuyésemos sólo a esa prueba la confianza particular de Tiberio hacia este hombre, dejando a un lado las vicisitudes del destino y la desgraciada *alteración* de su carácter. Por naturaleza, Tiberio practicaba el discutible arte de incitar cada día a la desconfianza. De modo que una naturaleza como la de Tiberio debía estar dispuesta a observar con desconfianza a su consejero y a criticar sin cesar una ciencia tan problemática. Tenía que haber necesariamente algo en la personalidad de Trasilo que descartara de antemano el surgimiento de sospechas y que se opusiera como una potencia invencible a cualquier calumnia. Deben de haber sido cualidades personales, tal vez una actitud rigurosa y ascética, una mirada afligida, una silueta digna, una voz profunda, etc. las que confirmaran a Tiberio en su creencia de que trataba con un hombre excepcional y superior.

Tenemos, pues, el derecho de suponer en Trasilo cualidades personales que le permitieran descartar de antemano todas las malas insinuaciones y sospechas, y le preservaran tanto del aire envenenado de la corte, como del mal demonio que Tiberio llevaba dentro. Nada nos ha llegado de estos rasgos de su carácter; y si quisiéramos, por ejemplo, imaginar a un Tiberio del todo respetuoso por el amplio saber de su astrólogo, por sus conocimientos filosóficos, *físicos, médicos, geográficos, matemáticos* y musicales, sin duda cometeríamos un error psicológico. Parecería, más bien, que la insatisfacción de Trasilo, su tedio fáustico por las ciencias, que lo había arrojado en los brazos de las secretas artes de la astrología y de la magia, hubieran impresionado a Tiberio y le hubieran confirmado en su creencia de que trataba con un hombre excepcional y superior. Fueron, sin duda, las fuerzas de su personalidad, sus atractivos inexplicables, sus cualidades corporales las que jugaron su extraño papel. Sabemos que Trasilo era egipcio y que tenía probablemente, pues, el rigor monacal y la sombría gravedad de su pueblo, sabemos que compartía apasionadamente el gusto de su época por la doctrina de Pitágoras, suponemos, en consecuencia, el estilo de vida *ascético* de este «extraño santo»[92], su escrupulosa *observación de sí mismo*, su silencio desdeñoso y distante, su abstinencia respecto a platos preparados con carne. En este punto todo es suposición; [y posibilidades llenas de curiosidad, ciertas verdades no filológicas indemostrables]; y con gusto dejaremos de preludiar en cuanto se nos suscriba de buena fe la afirmación de que hombres con los que alguien como Tiberio tuviera una relación abierta y duradera no pueden estar hechos de esa insignificante materia sobre la que la naturaleza imprime la marca de la mediocridad[93].

Si los supranaturalistas de todo tipo, místicos, magos, fieles creyentes hubieran [...]

---

[90] Cfr. Überweg, *Grundriss der Geschichte der Philosophie von Thales bis auf die Gegenwart. Erster Theil: Das Altertum*, Mittler, Berlín, 1867, 3.ª ed., pp. 107 y 110.

[91] Esa prueba se relata en Tácito, *Annales*, VI, 20-21; Suetonio, *Tiberio*, 14; Dión Casio, *Historia romana*, LV, 11, 2 y LVII, 15, 7.

[92] Sobre esta curiosa expresión cfr. las cartas de Nietzsche a Carl von Gersdorff de 22 de junio de 1868 y a Malwida von Meysenbug de 1 de enero de 1883.

[93] Sobre la figura de Trasilo cfr. Montinari, M., *Nietzsche*, Ubaldini, Roma, 1975, p. 52.

sin embargo, ¿qué es lo que hace Trasilo con Platón?: *lo editó según un orden nuevo, añadiendo una introducción*. Lo que pensó haber conseguido fue una nueva ordenación, en la que creyó *haber redescubierto* la originaria, salida de la mano de Platón: una organización en forma de tetralogías. Una concepción parecida la había tenido Aristófanes de Bizancio, al agrupar algunos *diálogos en trilogías*. Lo que ambos tuvieron en común fue evidentemente la mera idea de que había que ver en los escritos platónicos dramas filosóficos; y no coincidieron, en cambio, en que mientras Aristófanes de Bizancio vio en la trilogía la forma artística más empleada en tiempos de Platón, Trasilo la vio en la tetralogía. Platón se habría acomodado a estas formas artísticas, según Trasilo hasta tal punto que todos y cada uno de sus escritos se habrían organizado de acuerdo con estos principios; según Aristófanes, en cambio, tan sólo de forma aislada y selectiva, y por eso siguió suponiendo un resto de diálogos compuestos de forma separada y cerrados sobre sí mismos. No hay lugar a duda de que es Trasilo el que tiene razón con su hipótesis central frente a Aristófanes. Pues antes incluso de la Guerra del Peloponeso existía la costumbre de concurrir con tetralogías. No obstante, no tenemos ningún derecho a reprochar a Aristófanes el desconocimiento de un hecho que sus penetrantes estudios, a la vista en particular de las didascalias[94], le habrían puesto por fuerza continuamente ante los ojos. Las conocía tanto o mejor que Trasilo; pero fue justo a dar con la cuarta obra de la tetralogía, el drama satírico. No pudo encontrar en Platón nada semejante, por lo que supuso que Platón sólo había compuesto trilogías[95]. Una idea sin investigar, plausible, y un recurso simple y de lo más sano, pero que nada dice contra nuestro Trasilo: él consideró que el *número* de diálogos auténticos eran 36, según el diagnóstico de los pinacógrafos. Siendo posible la hipótesis tanto de las tetralogías como de las trilogías, él optó por las tetralogías. Si consideró la hipótesis relativa al drama satírico, eso es algo que no sabemos; sea como fuere, su primera tetralogía, de la que el *Fedón* es la pieza final, muestra que no hizo el intento de encontrar tales tendencias satíricas en el digno Platón. Y en eso tuvo razón. Pero uno se pregunta, con todo, por qué defendería entonces sus tetralogías frente a las trilogías de Aristófanes, y por qué habría publicado las obras completas de Platón en forma de tetralogías y no sólo una parte de ellas.

Y en este punto, y en el caso de que todo esto no fuera un error, deberíamos tener en cuenta una vieja manía que los pitagóricos habían derivado de la primigenia sabiduría de su padre fundador Pitágoras. A los ojos de gente como Trasilo, el gran Platón pasó por uno de aquéllos, es decir, por un pitagórico de la vieja escuela. Se podía buscar, pues, en él el signo sectario que siempre distinguió a los pitagóricos entre sí y frente a la gente, el secreto y significativo estudio de los números. Entre ellos sobresale la τετρακτύς (cuaternidad), *la fuente y raíz* de la naturaleza eterna, cuya promulgación se atribuía a Pitágoras. Del mismo modo que en la tardía costumbre pitagórica se ordenaban las cosas en series *cuaternarias*, Trasilo habría atribuido a Platón tan alta estima pitagorizante de la τετ<τραλογίαι>, de manera que con ello creyó tener un argumento nada despreciable en favor de su clasificación por tetralogías. A eso habría que añadir que el número de *9 tetralogías* volvía a su-

[94] Publicaciones anuales de las autoridades atenienses con las listas de las representaciones teatrales, sus autores y actores que las escenificaban.

[95] Era costumbre en Atenas representar, en un mismo día, tres tragedias y un drama satírico del mismo autor como pieza final. De ahí la dificultad de Aristófanes de Bizancio para clasificar los diálogos de Platón en tetralogías, siguiendo este modelo de agrupación de las tragedias. Ello habría requerido identificar varias obras satíricas entre dichos diálogos.

gerir que todo respira en Platón un aire pitagórico, el contenido de sus escritos, su ordenación, su número.

Con esa ordenación suya habría pues satisfecho Trasilo el gusto de su época; de hecho, tal ordenación se impuso sin reservas, hasta el punto de que los *manuscritos que nos han llegado* de Platón llevan la marca y el sello de Trasilo. Una prueba clara de que con esta ordenación se ha podido observar mucho más que con la cuatripartición trágica, la cual, con toda seguridad, debió haber dejado a los contemporáneos de Tiberio indiferentes. Hay que tener en cuenta en qué círculos se utilizaban por aquel entonces la mayor parte de los escritos platónicos, en qué escuelas filosóficas floreció en el curso de los siglos posteriores el culto al genio platónico; y no se dudará de que con esta clasificación en tetralogías una mínima doble intención pitagórica ganó en presencia.

Ésta no fue la única vez que Trasilo bajó al terreno de la filología: según sabemos lo hizo *una vez más*, editó también los escritos de Demócrito, su escritor favorito.

Es sorprendente y asombroso, y produce en nosotros el mismo efecto que si descubriésemos en uno de nuestros «creyentes», además de una predilección por las historias judías de milagros, simpatías más peligrosas aún por *El círculo de la vida*, de Moleschott, y *Fuerza y materia*, de Büchner. Mas no, la metáfora cojea y nuestra metáfora sólo valdría en el caso de que estos «creyentes» llegaran increíblemente a creer que Moleschott y Büchner fueran gentes de su clase: una fe ésta superior a cualquier razón. Así sucede no obstante con Trasilo, que ve en Demócrito al pitagórico, y habría hecho de él un discípulo del padre fundador si la maldita cronología no hubiese opuesto su veto. Seguimos todavía en un pleno enigma.

Pero asegurémonos primero de las afirmaciones de Trasilo antes de proceder a juzgarlas. Todo lo que sabemos de los estudios filológicos de Trasilo se lo tenemos que agradecer a Diógenes Laercio, quien, por su parte, obtuvo este conocimiento por un medio muy acertado. Lejos queda de nosotros la idea de atribuir a Laercio el conocimiento directo de las introducciones de Trasilo a Platón y Demócrito, en las que se exponían los métodos de las ediciones y se defendían frente a las anteriores.

Estas informaciones las encontró en el excelente manual de Diocles, un contemporáneo más joven que Trasilo; y si las copió, la relación entre Diocles y Laercio no puede definirse de otra forma ni más brevemente que diciendo que Laercio es el epítome de Diocles, en el que se encuentra inserto y entrelazado algo de la variopinta masa literaria de Favorino. Pero esta relación no nos interesa ahora: queremos saber, más bien, cómo Diocles llegó a estos ensayos de filología de Trasilo. Diocles, en efecto, siguió a Trasilo en su enumeración de los escritos de Platón y de Demócrito de forma más que excepcional, mientras que en todo lo referente a las cuestiones pinacográficas siguió rigurosamente un único manual, el léxico περὶ ὁμωνύμων sobre los homónimos, del poeta y sabio Demetrio de Magnesia. Tenía buenas razones, en estos dos casos, para alejarse de Trasilo: mientras que Demetrio había relatado fielmente los estudios pinacográficos de sus predecesores hasta su época, Diocles estaba seguro, cuando lo seguía de cerca, de estar siempre a la altura de esta ciencia centrada sobre la autenticidad y la inautenticidad. La única novedad esencial que entretanto —o sea, en el medio siglo que lo separa de Demetrio— había sido aportada a las investigaciones pinacográficas de épocas anteriores concierne justamente a los πίνακες Πλάτωνος καί Δημοκρίτου (catálogos de Platón y Demócrito) de Trasilo;

que viniendo del astrólogo de la corte y amigo de Tiberio, debieron, sin duda, llamar extraordinariamente la atención.

Así es como han llegado al libro de Laercio las dos observaciones siguientes de Trasilo sobre Demócrito que reproducimos aquí textualmente:

IX 37[96]

IX 38[97]

Hay todavía un tercer pasaje en el que se expresa un juicio general sobre Demócrito de lo más favorable; y que se estaría tentado de atribuírselo igualmente a Trasilo, aunque su nombre no se mencione.

IX 40[98]

Se trata de la cuestión, ya muy discutida en la Antigüedad, de por qué Platón no menciona nunca a Demócrito en sus escritos. Que con ello Platón habría querido pronunciar una dura condena ignorándolo, y que su deliberado silencio fuera un signo de desprecio, eso se puede dar por cierto ahora que los eruditos modernos han reunido de los escritos de Platón todas las alusiones, con frecuencia sarcásticas e incluso rudas, a las concepciones atomistas. En relación a esta actitud de Platón frente al atomismo, Aristoxeno contaba una anécdota que, de ser cierta, arrojaría algo de luz acerca del odio inmenso y devorador que el fundador de la doctrina de las Ideas, el discípulo de Sócrates en teología, sentía contra Demócrito. Las fuentes que garantizan la veracidad del episodio son pitagóricas, amigos de Platón, o sea gentes acreditadas y honorables; testimonios por los que podríamos llegar a pensar si el que cuenta toda esta historia no es, en realidad, sino Trasilo. Pero lo que nos hace dudar son dos cosas: en primer lugar, hay detrás de la tendencia a la anécdota, como sobre todo detrás de las motivaciones atribuidas a Platón, un desprecio insolente y receloso por parte de Trasilo hacia Platón; y, en segundo lugar, tenemos ante nosotros a un hombre que parece hecho a propósito, tanto para el elogio entusiasta de Demócrito como para la mirada despectiva por Platón: se trata de Diocles, el amigo de los jardines epicúreos, a quien hay que agradecer la muy bella composición de la biografía de Demócrito. De todas las biografías citadas por Laercio, ésta es la única en la que no se encuentra a cada paso la proliferación de la maledicencia, la mirada envidiosa de la anécdota, la burla mordaz de los cómicos.

Tras haber aclarado el tercero de los pasajes, volvemos la vista ahora hacia los dos primeros, donde encontramos, sin duda, juicios salidos de la oficina de Trasilo.

---

[96] «Si los *Rivales* son obra de Platón, dice Trasilo, Demócrito podría ser el personaje anónimo, diferente de los seguidores de Enópidas y de Anaxágoras, que dialoga sobre la filosofía en su conversación con Sócrates, y al que éste le dice que el filósofo es como un atleta que practica el pentatlo. Y ciertamente Demócrito fue en filosofía como un atleta en el pentatlo: dominaba la física y la ética, pero también las matemáticas y la cultura tradicional, y tenía una profunda experiencia de las artes».

[97] «Parece, dice Trasilo, que Demócrito fuera partidario de los pitagóricos: menciona incluso al mismo Pitágoras y expresa su admiración en la obra titulada con el nombre de este último. Parece que le hubiese tomado todas sus doctrinas y podría haber sido muy bien su discípulo si la cronología no lo hubiera impedido».

[98] «Mientras que Platón menciona a todos los filósofos antiguos, en ninguna parte menciona a Demócrito, ni siquiera allí donde habría sido necesario contradecirle: claramente sabía que habría debido enfrentarse con el mejor de los filósofos».

Si prescindimos de la desgraciada interpretación de una fórmula pseudoplatónica de los *Anterastai*[99], que ya ha sido explotada por otros, queda la observación de Trasilo según la cual Demócrito sería comparable a un πένταθλος (vencedor en los cuatro juegos)[100].

Hace entonces de esta idea la base de su clasificación de la literatura democrítea; es decir, dicho en otros términos, utiliza de una forma absolutamente afilológica una ocurrencia ocasional, una imagen ingeniosa, para inscribir en madera las categorías delimitadoras que deberán conformar la estructura de sus nuevos πίνακες (catálogos)[101]. Cuán difícil resulta, no obstante, comprimir los escritos singulares en esta camisa de fuerza, eso lo puede ver cualquiera que se encuentre, por ejemplo, bajo la categoría de τεχνικά, con escritos médicos, tácticos, agronómicos, e incluso con un escrito sobre la perspectiva en pintura. En esta quinta y última categoría es donde Trasilo ha tenido claramente más dificultad para encontrar un nombre común: hacía falta aquí, en efecto, reunir cosas muy dispares bajo un solo y mismo manto. Cuando encontró la palabra τεχνικά su ingenio quedaba salvado; y los cimientos de un mal edificio, echados.

En la alabanza que Trasilo dirige Δημόκριτος πένταθλος es más que natural pensar también en otra persona que merece este sobrenombre: en el mismo Trasilo. Hay, en efecto, una semejanza asombrosa entre Demócrito y su editor cuando la afrontamos por su lado erudito. Así, ése ingenio implicaba un aspecto que estimulaba el sentimiento de su propia valía; y esta fue probablemente la razón de porqué Trasilo se aferró a él.

La más importante observación de Trasilo sobre Demócrito es la segunda, en la que lo describe como un émulo de los pitagóricos: incluso utiliza la expresión fuerte de πάντα δὲ δοκεῖ παρὰ τούτου (Πυθαγόρου) λαβεῖν (Se tomó de Pitágoras todo en serio)[102]. Ésta es la observación que, cual enigma, más nos extraña. Cuando Trasilo y sus contemporáneos hablan de las doctrinas de Pitágoras, no debe hacernos pensar en los modestos principios de un sistema, en realidad sacado de Aristóteles, que conformaría el ideario de los antiguos pitagóricos. Este período de la Antigüedad no era capaz de una escisión metódica de un rigor semejante entre lo original y lo que va añadiéndose en el transcurso de los siglos. Más bien, lo que a los ojos de Trasilo pasaba por ser la doctrina de Pitágoras era lo que él consideraba lo pitagórico; y si creía que Demócrito se lo debía todo a Pitágoras, esto significa en su caso algo así: que si Demócrito hubiese vivido en el primer siglo de nuestra época, se hubiera podido creer que se lo debía todo a sus contemporáneos pitagóricos. Así tenemos que traducir y explicar la extraña observación de Trasilo; y hay que admitir que nuestra traducción sería, para Trasilo, asimismo incomprensible, tal y como su observación nos sigue resultando a nosotros incomprensible, incluso después de traducida.

Con todo, es fácil dar a la doctrina de Pitágoras sobre los números un rumbo que la impulse con velas desplegadas al puerto del atomismo; y se podría decir que nuestra física y nuestra química modernas (desde Boyle) han tomado precisamente este rumbo. Es preciso prescindir de la forma asombrosa del pitagorismo más antiguo, según la cual los números eran los componentes esenciales de los cuerpos y jugaban al mismo tiempo que sus arquetipos un papel parecido al de las Ideas platónicas. Si se elimina uno de estos dos artículos de fe y se consideran los números como arque-

[99] Cfr. *Anterastai*, 136 a.
[100] Cfr. Diógenes Laercio, IX, 37.
[101] Ibíd. IX, 46-48.
[102] Ibíd. IX, 38.

tipos de las cosas, entonces es fácil para el atomismo un compromiso con el pitagorismo. El atomismo considera, por ejemplo, las relaciones numéricas en los compuestos químicos, y acepta la expresión mítica según la cual esta relación se piensa como anterior y por encima de las cosas. No se puede negar que haya en la Antigüedad intentos de este tipo de reflexión: así Ecfanto explicaba las mónadas pitagóricas como algo corpóreo. Estobeo, *Eclogae*, I, 308[103]. Pero una mezcolanza de este tipo no fue nunca aprobada por la mayoría de los pitagóricos: y cuanto más se enriquecía el pitagorismo con elementos teosóficos, tanto más se alejaba de la posibilidad de esa mezcla. Trasilo, pues, no podía estar diciendo que Demócrito hubiera tomado el mundo atomista de manos de los pitagóricos; y el que, por otro lado, Demócrito no tuviese nada que ver con la doctrina pitagórica de los números, eso nos lo muestran de forma suficientemente clara sus escritos, incluso los que nos han llegado de manera fragmentada. Se podría especialmente considerar que entre las esenciales διαφοραὶ (diferencias) que constituyen por su acción conjunta el mundo atómico, rusmo;" ρυσμός τροπή διαθιγὴ (configuración, posición, orden) el concepto de número no aparece[104].

El «πάντα» (todo) de Trasilo[105] no debe, pues, inducirnos a comprender bajo este concepto también la doctrina de los átomos; sino que es preciso pensar en una esfera diferente en la que el πάντα tenga igualmente su legitimidad. Acabamos de ver que Trasilo tenía en alta estima la universalidad del saber en Demócrito; y tendremos que volver a remitirnos a este concepto. De aquello que Heráclito censuraba de Pitágoras en tan amargos términos, su πολυμαθίη (multiplicidad de saberes)[106], una época posterior se ha hecho su propia imagen, de la que Luciano ha proporcionado los datos del modo más claro, *Vitae auct.*, 2: τί δὲ μάλιστα οἶδεν, ἀριθμητικὴν, ἀστρονομίαν, τερατείαν, γεωμετρίαν, μουσικὴν, γοητείαν (¿Qué es el conocimiento sobre todo? Aritmética, astronomía, presagios, geometría, música, magia). Este catálogo de artes y ciencias pitagóricas está claramente incompleto. Echamos en falta la ciencia médica, tenida en alta consideración por los pitagóricos, a pesar de que se sabe que a Pitágoras mismo se le considera (así lo hace p. ej. Celso) entre las filas de los grandes médicos[107]; que numerosos escritos médicos circularon con su nombre; que un montón de célebres médicos salieron de su escuela. Por otro lado, resulta fastidiosa la repetición, en ese catálogo de Luciano, de un concepto con dos vocablos, τερατ<εία> (presagios) y γοητ<εία> (magia), y nos alegramos de poder librarnos de ella por una conjetura con la que se supera esa aparente laguna en la cadena del arte pitagórico. Me gustaría, en efecto, que los lectores familiarizados escribieran τερατ<εία> (terapia) encima de θεραπεία en su ejemplar personal.

Trasilo, en definitiva, que comparaba su Δημοκρ<ιτος> πεν<τα>θ<λος> con Pitágoras, observó que todas las ciencias del padre de la sabiduría volvían a aparecer también en Demócrito. Habiendo añadido que hasta la época de Platón y Aristóteles semejante heterogeneidad en los filósofos griegos era inaudita —se puede citar al respecto a Filodemo[108], no le resultaba difícil creer que Demócrito habría encendido la llama de su universalidad en el fuego de su único predecesor de igual valía, Pitágoras. Eso más o menos pare-

[103] Cfr. Estobeo, *Églogas*, I, 10, 16 a.
[104] Cfr. Aristóteles, *Metafísica*, I, 985 b 4 ss. y VIII, 1042 b 11-15.
[105] Cfr. Diógenes Laercio, IX, 38.
[106] Diels-Kranz, B 40.
[107] Diels-Kranz, B 300. 10.
[108] Cfr. Diógenes Laercio, X, 3; Gigante, M., *La bibliothéque de Philodème et l'Épicureisme romain*, Les Belles Lettres, París, 1887.

ce conducir a aquella idea que tan enérgicamente expresó Trasilo con su πάντα δὲ δοκεῖ παρὰ τούτου (Πυθαγόρου) λαβειν. (Se tomó de Pitágoras todo en serio)[109].

Pero de ningún modo hemos analizado aún exhaustivamente la fórmula de Trasilo. La coincidencia en una completa erudición no acaba de aproximar a dos personajes cuando entre ellos existe un abismo como el que separa al atomismo y al pitagorismo. Hay que señalar a este respecto unas palabras de Trasilo que deliberadamente no habíamos tomado aún en consideración. Demócrito mismo expresa su admiración por Pitágoras, y le dedicó un escrito ético con el honorable título de Π<υθαγόρης> ἢ π<ερὶ του> σ<οφοῦ> δια<θέσεως> (Pitágoras o sobre el estado de ánimo del sabio)[110]. Él veneraba a Pitágoras como modelo de sabio, veía en él al sabio ideal capaz de testimoniar como personaje histórico en favor de su ética de la sobriedad, de su entusiasmo científico, de su vida errante, ingrata y agitada. Estoy aquí aceptando, por supuesto, la autenticidad del escrito sobre Pitágoras, así como los ηθικά (ética) en general; si lo son realmente es algo que no nos concierne ahora en absoluto, pues sabemos que Trasilo no albergó la menor duda sobre su autenticidad. La preferencia de Trasilo por Demócrito es lo que ahora debemos y podemos en parte explicar: el que Trasilo encontrara en Demócrito un alma hermana. La devoción conjunta y el amor por el maestro moral Pitágoras es lo que unió a Demócrito y Trasilo, hasta el punto de que este último subestimaba las diferencias doctrinales y solamente resaltaba su concordancia en el campo práctico-ético. Su gusto por la doctrina democritea de la vida no distinguía a Trasilo de otros pitagóricos; y éste es el momento de citar, por ejemplo, el hecho, puesto de relieve por Valentín Rose, de que un fragmento de un pitagórico posterior obliga a admitir una utilización masiva y apenas disimulada de pensamientos y argumentos democríteos: una prueba de cómo la moral democrítea era convincente para los pitagóricos tardíos![111]

Trasilo, en fin, acometió con su Demócrito pitagórico la misma experiencia que le había dado, como él creía, tan buen resultado con Platón: despedazó su literatura en partes tetralógicas. Si no entendíamos el sentido de este proceder con Platón, semejante disección nos parecerá aún menos comprensible con Demócrito. Pues nada nos recuerda aquí al drama y al escenario: los escritos de Demócrito no son diálogos. Y si queremos una prueba adicional para confirmar nuestra suposición de que había un fuerte trasfondo pitagórico en la clasificación tetralógica, pues aquí lo tenemos.

Después de todas estas observaciones preparatorias, seguiremos el índice de Trasilo de los *Democritea*, y nos alegramos, gracias al favor especial del Prof. C. Wachsmuth, de estar en posición de poder editar por primera vez con un completo aparato crítico estos Πίτακες catálogos.

Los tras[...]

58 [48]

Para 1.

La vida de Demócrito es claramente caracterizada en Laercio por el amor: adivinamos el estado de ánimo de *Diocles*. Diocles le tenía, por tanto, por el mayor filósofo en oposición a Platón[112].

---

[109] Cfr. Diógenes Laercio, IX, 38.
[110] Ibíd, IX, 46.
[111] Cfr. Rose, V., *De Aristotelis librorum...*, ed. cit., p. 10.
[112] Cfr. Diógenes Laercio, IX, 40.

Trasilo, como pitagórico, considera naturalmente el *escrito de Filolao* como base del pitagorismo[113].

58 [52]

¿Dónde está esa fecundidad de la filología, que nos reconcilia de algún modo con ella y nos lleva a admitir que de todos aquellos esfuerzos sin fin han nacido también retoños?...

Dondequiera que sus estudios alcanzan algo universalmente humano. Por ello, su más bello triunfo es la lingüística comparada, con su perspectiva filosófica.

58 [53]

La historia de la filología muestra una dedicación celosa en exceso a cosas que sólo llegamos a comprender después. Casi todos trabajan su cascarón con pocos dientes. Es un triste y ridículo espectáculo. Una enorme cantidad de tiempo y de inteligencia se ha desperdiciado.

Siempre es difícil reconocer lo que nos une a cualquier costumbre heredada. Para llegar a valorar la Antigüedad y sus consecuencias realizamos demasiados preparativos, estudiamos demasiado, y pensamos demasiado poco. Todo lo que, por lo demás, se ofrece cuando estudiamos la Antigüedad, es en realidad cosa inútil. No por el simple hecho de que una cosa haya acontecido se tiene ya la obligación de investigarla, sino porque aquel pasado era mejor que el presente, y puede servir de modelo.

Así pues, ¡comparar celosamente presente y pasado, pero no desenterrar con gélida expresión cosas muertas y sepultadas!

Lo que nos estimula es sólo la posición de algo respecto al presente. Quien se ocupa de épocas pasadas de la humanidad siempre tiene su público: pues es atrayente comparar el propio cabezón con el de cualquier microcéfalo.

Los comienzos de la ciencia en los griegos son igualmente atrayentes para los científicos de nuestra época.

Obsérvese qué tipos científicos destacaban entonces; cómo se forma p. ej. el concepto de «filósofo» o de «filólogo»; qué función tenía el «matemático»; la posición social del filósofo, etc.

[113] Ibíd., VIII, 84-85; Diels-Kranz, A 1.

59 [1]

Aún debemos a Demócrito honras fúnebres para reparar, en alguna medida, lo que el pasado hizo con él. Pues rara vez ha tenido un escritor significativo que sufrir ataques tan múltiples y por tan diversos motivos como Demócrito: teólogos y metafísicos han descargado sobre él toda su furia visceral contra el materialismo; el divino Platón consideraba sus escritos peligrosos hasta el punto de haber pensado destruirlos en un particular *autodafé*, disuadiéndole la idea de que ya era demasiado tarde, que el veneno se había extendido ya demasiado. Más adelante, los oscurantistas de la Antigüedad se vengaron de él atribuyéndole sus escritos mágicos y alquimistas y dando así al padre de todas las tendencias ilustradas y racionalistas fama de gran mago. Fue el cristianismo emergente el que logró, por fin, poner en práctica el deseo de Platón: en una época anticósmica, los escritos de Demócrito, como los de Epicuro, debieron aparecer como la encarnación misma del paganismo. En fin, también nuestra época ha negado la grandeza filosófica de Demócrito para ver sólo en él la figura de un sofista. Todos estos ataques se mueven en un plano para nosotros inaccesible. Ahora tenemos que ver más con un ataque [...]

8. SOBRE SCHOPENHAUER

P I 6, OTOÑO DE 1867-PRIMAVERA DE 1868

57 [51]

Sobre Schopenhauer.

Tentativa de explicar el mundo a partir de un factor hipotético.
La cosa en sí adopta una de sus formas posibles.
La tentativa es un fracaso.
Schopenhauer no la tiene por una tentativa.
Ella le ha permitido hacer accesible su cosa en sí.
El hecho de que él mismo no haya advertido su fracaso se explica por su resistencia a percibir que lo oscuramente contradictorio se situaba en el ámbito donde cesa la individuación.
Desconfía de su propio juicio.
Citas.

57 [52]

El oscuro instinto, manifestado a través de una estructura de representación, se revela como mundo. Este instinto no está sometido al *principium individuationis*[1].

1

La portada de *El mundo como voluntad y representación* revela ya lo que Schopenhauer pretende haber ofrecido a la humanidad con esta obra.

A la cuestión más candente que se plantean todos los metafísicos y que Goethe formula así: «*Ob nicht...*»[2], él responde con valentía que sí: y para que este nuevo conocimiento salte a la vista desde lejos como una inscripción en el frontón de un templo, ha grabado en la primera página de su libro, como título, la fórmula que resuelve el antiguo y más importante enigma del universo: el mundo como voluntad y representación.

He aquí la pretendida solución:

---

[1] WWV, pr. 23 y supl. XXII.

[2] Referencia a la cita de Schopenhauer hace de Goethe al inicio del vol. I de WWV: «*Ob nicht Natur zuletzt sich doch ergünde!*» (¡Y si finalmente la naturaleza no se dejara sondear!).

Para captar fácilmente dónde está el poder explicativo y resolutivo de esta fórmula, se recomienda traducirla a una forma semifigurada.

La voluntad sin fundamento, sin conocimiento, se revela, a través de un aparato de representación, como mundo.

Si sustraemos de esta fórmula lo que ha pasado a Schopenhauer como legado del gran Kant, y que de modo espléndido ha tratado siempre éste con el mayor respeto, lo único que queda es la palabra «voluntad», junto con sus predicados. Un término mal acuñado y de una amplísima extensión, si se piensa que con él debe designarse un pensamiento que va más allá de Kant [La libertad de la voluntad] [Las ideas], y de tal importancia que su descubridor ha podido decir de él que lo consideraba aquello que durante mucho tiempo se había buscado con el nombre de filosofía, y cuyo hallazgo era considerado, precisamente por aquellos que conocen la historia, tan poco verosímil como el de la piedra filosofal[3].

A este respecto, recordemos que también Kant era del parecer de que la acción más grande y productiva de su vida había sido el no menos discutible descubrimiento de su arcaica, alambicada, rigurosa y sesuda tabla de categorías. Con la significativa diferencia, no obstante, existente entre las naturalezas de Schopenhauer y Kant. Si procedemos ahora al análisis crítico de la fórmula antes citada, a la quintaesencia del sistema schopenhaueriano, no habrá entonces intención que quede más lejos de nuestro propósito que querer poner en apuros a Schopenhauer con semejante crítica, mostrándole con triunfalismos ciertas partes de sus demostraciones para acabar, con las cejas arqueadas, planteando la pregunta de cómo es posible que haya alguien en este mundo que pueda tener semejantes pretensiones con un sistema así, que hace aguas por todas partes.

Si bien, con la significativa diferencia de que Kant creía haber efectuado con su tabla (de categorías) «lo más difícil que pudiera nunca haberse hecho en beneficio de la metafísica»[4], rebasando ostensiblemente los límites de su propia fuerza superadora, mientras que Schopenhauer queda en todo momento agradecido por su genial descubrimiento a la fuerza intuitiva de su inteligencia.

57 [53]

A su camarada filósofo
E. Rohde

57 [54]

...el que tras llevar a cabo lo más difícil que pudiera nunca haberse hecho en beneficio de la metafísica, Kant se vio a sí mismo con sorpresa como una fuerza de la naturaleza en potente erupción, y se sintió consagrado a presentarse como «un reformador de la filosofía»[5]...

[3] Referencia al comienzo del Prefacio de Schopenhauer a la primera edición de WWV.
[4] Añadido al margen: «A su compñero filofófico E. R. (Erwin Rohde)».
[5] Cfr. Lange, F. A., *op. cit.*, p. 260.

Los errores de los grandes hombres son dignos de respeto, pues son más fecundos que las verdades de los mediocres

57 [55]

2.

En cualquier caso, no se puede negar que esta fórmula, que hemos presentado como la quintaesencia del sistema de Schopenhauer, puede ser eficazmente criticada desde cuatro puntos de vista.

1. El primero y más general, que no está dirigido contra Schopenhauer más que en la medida en que no fue más allá de Kant justamente allí donde era necesario, se fija en el concepto de «cosa en sí», y no ve en él, por decirlo como Überweg, sino una «categoría oculta»[6].

2. Pero incluso si se concede a Schopenhauer el derecho de seguir a Kant por esta peligrosa senda, lo que sustituye a lo incognoscible, a la x kantiana, es la voluntad[7], concebida nada más que con ayuda de una intuición poética, en la medida en que las demostraciones lógicas aportadas no pueden satisfacernos ni a nosotros ni al propio Schopenhauer. Cfr. I, pp. 125 y131[8].

3. En tercer lugar, nos vemos obligados a oponernos a los predicados que Schopenhauer asigna a su concepto de voluntad, los cuales, para algo que por definición es impensable, son demasiado determinados y extraídos todos de su antítesis con el mundo de la representación; mientras que entre la cosa en sí y el fenómeno ni siquiera tiene importancia alguna el concepto de antítesis[9].

4. De todos modos, en favor de Schopenhauer y contra estas 3 objeciones, sería posible hacer valer una posibilidad elevada a la tercera potencia:

Puede darse una cosa en sí, pero sólo en el sentido de que, en el plano de lo trascendente, cualquier cosa incubada en el cerebro de un filósofo es *posible*. Esta posible cosa en sí puede ser la voluntad: una posibilidad que, al surgir de la unión de dos posibilidades, no es más que la potencia negativa de la primera posibilidad y supone, en otras palabras, un paso decisivo hacia el polo opuesto, el de su imposibilidad. Volvemos a reforzar el concepto de una posibilidad siempre decreciente cuando le atribuimos los predicados de la voluntad que propone Schopenhauer: precisamente porque una antítesis entre cosa en sí y fenómeno, aunque es indemostrable, sigue siendo pensable. Ahora bien, cualquier pensamiento honesto debería alzarse contra semejante amalgama de posibilidades; si bien, también a esta objeción ética se podría siempre responder que el pensador, enfrentado al enigma del mundo, no tiene más remedio que conjeturar, en la esperanza de que un momento de genialidad le ponga la fórmula en los labios y le dé la clave de este texto ofrecido a todos y, sin embargo, indescifrable al que llamamos mundo. ¿Será ésta clave la palabra voluntad? — He aquí el punto sobre el que debemos dirigir nuestro cuarto ataque. La propia trama de Schopenhauer se le enreda entre sus dedos: en una mínima parte a causa de cierta torpeza táctica de su autor, pero, sobre todo, porque el mundo no se deja tan fácilmente articular en sistema como Schopenhauer había esperado en el entusiasmo inicial por su

[6] Nietzsche toma esta crítica de Überweg a Schopenhauer del libro de Lange, F. A., *op. cit.*, p. 267.

[7] Cfr. WWV, supl. XXV.

[8] WWV, prs. 19 y 21.

[9] Cfr. Lange, F. A., *op. cit.*, p. 268. Cfr. también la carta a Carl von Gersdorff de finales de agosto, 1866.

descubrimiento[10]. Al final de su vida, se lamentaba de que el problema más grave de la filosofía tampoco había quedado resuelto por su filosofía. Se estaba refiriendo a la cuestión de los límites de la individuación.

3

De ahora en adelante vamos a ocuparnos a fondo de esta clase de contradicciones que atraviesan el sistema de Schopenhauer. Un tipo de contradicciones decisivas y casi inevitables que, aún en el seno de su madre, se preparan ya para entrar en conflicto con ella y que, apenas nacidas, llevan a cabo su primera acción matándola. Estas contradicciones tienen que ver, en general, con los límites de la individuación y encuentran su πρῶτον ψ<εῦδος> mentira primera en lo tratado en la tercera objeción.

«La voluntad como cosa en sí —dice Schopenhauer, *Mundo como Voluntad,* I, p. 134— es absolutamente diferente de su fenómeno e independiente de todas las formas fenoménicas en las que incurre cuando se manifiesta, que conciernen sólo a su objetualidad y que le son extrañas. Ni siquiera conoce la forma más general, la del objeto para un sujeto; y mucho menos esas formas subordinadas cuya expresión general es el principio de razón suficiente, y que, como es sabido, comprende el espacio y el tiempo y, en consecuencia, la pluralidad, que sólo resulta de estas dos formas y que sólo es posible por ellas. Bajo este último punto de vista llamaré al espacio y al tiempo, utilizando una vieja expresión escolástica, *principium individuationis*»[11]. Lo que sorprende en esta exposición de la que encontramos muchas variantes en los escritos de Schopenhauer, es su tono dictatorial, que enuncia a propósito de esta cosa en sí absolutamente exterior a la esfera del conocimiento toda una serie de propiedades negativas, sin estar por ello más en concordancia con la afirmación según la cual la cosa en sí no puede ser afectada por la forma más general del conocimiento: ser un objeto para un sujeto. El propio Schopenhauer lo dice, *Mundo como Voluntad*, p. 131, de esta manera: «Esta cosa en sí, que como tal no es nunca un objeto puesto que todo objeto no es más que su fenómeno y no coincide con ella—, tiene, *si es que tiene que ser pensada objetivamente, que tomar prestado el nombre y el concepto* de un objeto, de algo dado en cierto modo objetivamente, por tanto de uno de sus fenómenos»[12]. Es decir, Schopenhauer pretende que algo que no puede ser nunca objeto sea, no obstante, pensado objetivamente: vía por la cual llegamos sólo a una objetividad aparente en cuanto que a una x inaprensible y totalmente opaca le son atribuidos predicados como ropajes variopintos, tomados de un mundo que le es extraño, el mundo fenoménico. Lo que se pretende, pues, es que tomemos los ropajes prestados, es decir, los predicados, por la cosa en sí; eso es lo que quiere decir la afirmación «si es que tiene que ser pensada objetivamente, tiene que tomar prestado el nombre y el concepto». El concepto de «cosa en sí» es, por tanto —porque «así tiene que ser»—, subrepticiamente dejado al margen, y, en su lugar, se nos impone otro.

El nombre y el concepto tomado prestado es precisamente el de voluntad, «porque ella es la manifestación más evidente de la cosa en sí, el fenómeno más desarrollado e inmediatamente revelado por el conocimiento»[13]. Pero esto no es lo que nos interesa ahora: nos parece más importante el hecho de que el conjunto de los predicados de la

[10] Cfr. WWV, supl. XVII.
[11] WWV, pr. 23.
[12] WWV, pr. 22.
[13] WWV, pr. 22.

voluntad sea tomado del mundo fenoménico. Es cierto que, de vez en cuando, Schopenhauer trata de mostrar que el sentido de estos predicados es enteramente inaprensible y trascendente, p. ej. *Mundo como Voluntad*, II, p. 368: «La unidad de esta voluntad en la que hemos reconocido que residía la esencia en sí del mundo fenoménico es de carácter metafísico, y por tanto trascendente al conocimiento de la misma, es decir, no dependiendo en absoluto de las funciones de nuestro entendimiento y no pudiéndose por tanto captar con él»; cfr. sobre este punto *Mundo como Voluntad*, I, pp. 134 y 132[14]. Pero todo el sistema de Schopenhauer y, en particular, su primera exposición en el primer libro de El *Mundo como Voluntad*, nos persuade de que su autor, cuando le conviene, se permite el uso humano y no transcendente de la unidad de la voluntad, y, a fin de cuentas, no recurre a dicha transcendencia más que cuando las lagunas del sistema se le muestran demasiado evidentes. Sucede con la «unidad» lo mismo que con la «voluntad»: ambas son predicados de la cosa en sí tomados del mundo fenoménico y en los que su núcleo verdadero, lo trascendental, se desvanece. Para los tres predicados de unidad, eternidad (o sea, atemporalidad) y libertad (o sea, la no causalidad) vale lo mismo que para la cosa en sí: están, sin excepción, indisolublemente ligados a nuestra organización, de modo que es sumamente dudoso que puedan tener la menor importancia fuera de la esfera del conocimiento. Sin embargo, ni Kant ni Schopenhauer nos demuestran ni logran hacer verosímil a nuestros ojos que estos predicados deban ser los atributos de la cosa en sí por el hecho de que los atributos contrarios sean dominantes en el mundo fenoménico. Schopenhauer no podría hacerlo por el hecho de que su cosa en sí, la voluntad, no puede bastarse a sí misma con sus tres predicados, sino que está siempre obligada a tomar en préstamo algo del mundo fenoménico, o sea, a aplicarse a sí misma las nociones de multiplicidad, temporalidad y causalidad.

Tiene, sin embargo, razón cuando en I, p. 118 afirma que en ningún momento se puede abordar desde fuera la esencia de las cosas; por mucho que se busque no se llegará más que a imágenes y nombres[15].

4

La voluntad se manifiesta: pero ¿cómo se manifiesta? O, dicho de otra forma, ¿de dónde proviene el aparato de representación en el que la voluntad se manifiesta? Schopenhauer responde de una forma típica en él, definiendo al entendimiento como la μηχανή (instrumento) de la voluntad: II, 314. El potenciamiento del desarrollo del cerebro estaría causado por la necesidad cada vez más creciente y compleja de las correspondientes manifestaciones de la voluntad. «El yo consciente y cognoscente ocuparía un tercer lugar, pues presupone al organismo, y éste a la voluntad». II, p. 314[16] Schopenhauer imagina así una sucesión evolutiva de manifestaciones de la voluntad con necesidades siempre crecientes para su existencia: para satisfacerlas, la naturaleza se serviría de una sucesión correspondiente de medios entre los que figura el entendimiento, desde la sensación más confusa hasta la mayor lucidez. Semejante concepción pone un mundo fenoménico antes del mundo fenoménico, si es que queremos permanecer fieles a la letra misma de lo que Schopenhauer dice sobre la cosa en sí. Incluso antes de la aparición del entendimiento vemos el *principium individuationis*

[14] WWV, supl. XXV y prs. 22 y 23.
[15] WWV, pr. 17.
[16] WWV, supl. XXII.

y la ley de la causalidad en plena acción. La voluntad agarra con frenesí la vida y busca por todos los medios manifestarse; comienza modestamente por los escalones más bajos y pasa en cierta medida por todos los grados. En esta parte del sistema schopenhaueriano todo se ha disuelto ya en palabras e imágenes: de las determinaciones originarias de la cosa en sí se ha perdido todo, incluso hasta su recuerdo. Y cuando éste reaparece, no hace sino poner a la luz del día la completa contradicción. Schopenhauer, *Parerga* II. 150[17]: «Los acontecimientos geológicos anteriores a toda vida en la tierra no han estado nunca presentes a ninguna conciencia: ni a la suya propia, porque nunca la han tenido; ni a una ajena, porque no había nadie. Por tanto, ellos simplemente no existieron, pues ¿qué sentido tendría que ellos hubieran tenido lugar? En el fondo no es más que algo *hipotético*. O sea, *si* en aquellos primeros tiempos hubiese habido una conciencia, entonces aquellos acontecimientos se habrían representado en ella. A esto es a lo que nos conduce el *regressus* de los fenómenos: pues la esencia de la cosa en sí implica que ella se represente en esos acontecimientos». Ellos son, tal y como dice Schopenhauer en la misma página, sólo traducciones al lenguaje de nuestro entendimiento intuitivo[18].

Sin embargo, preguntémonos, tras estas prudentes consideraciones: ¿cómo fue posible la aparición del entendimiento? La existencia de la etapa inmediatamente anterior a la aparición del entendimiento es tan hipotética como la de las demás etapas anteriores, es decir: tal etapa no ha tenido lugar, pues ninguna conciencia estaba presente. En la etapa siguiente aparecería el entendimiento, o lo que es lo mismo, de un mundo no existente habría surgido, de pronto y de modo inmediato, la flor del conocimiento. Esto, además, *habría* tenido lugar en una esfera desprovista de espacio y de tiempo, sin la mediación de la causalidad: y lo que proviene de un mundo así desmundaneizado debe necesariamente ser una cosa en sí, según los principios de Schopenhauer. Sin embargo, o bien el entendimiento es un nuevo predicado eternamente correlativo de la cosa en sí, o bien no hay entendimiento porque no ha podido nacer nunca.

Sin embargo, existe: por consiguiente no podría ser un instrumento del mundo fenoménico, tal y como quiere Schopenhauer; sino cosa en sí, es decir, voluntad.

La cosa en sí schopenhaueriana sería a la vez, por tanto, *principium individuationis* y fundamento necesitante; en otras palabras: el mundo existente. Schopenhauer quería encontrar la x desconocida de una ecuación; pero el resultado de su cálculo es la misma x desconocida, es decir, no lo ha encontrado.

5. Ideas
6. Caracteres
7. Teleología y su oposición
8.

57 [56]

Una estética de la música debe partir de los efectos

A 1) de un sonido
2) de una secuencia de sonidos

[17] PP II, af. 87.
[18] Cfr. FP, vol I, del 5[77] al 5[83].

3) del intervalo entre sonidos
B 4) del ritmo
C 5) de la armonía de los sonidos

A. Causa del sonido. Un lenguaje de los afectos. Cfr. el canto de los animales. Origen, pues, en las pasiones, en la voluntad[19].

Paralelismo entre lenguaje y música. También el lenguaje se compone de sonidos, como la música.

La interjección y la palabra.

La primera es ya musical. En una palabra, lo musical (lo sonoro) se desvanece, pero en cuanto interviene el afecto lo musical resurge. Raíz originaria de la música y la poesía.

57 [61]

Es notable con qué agudeza evita Schopenhauer la cuestión del origen del entendimiento: en cuanto entramos en esta cuestión y esperamos despreocupados que se vaya a tratar, se esconde tras una especie de cortina de nubes; incluso estando bien claro que el entendimiento, en el sentido schopenhaueriano, presupone ya un mundo prisionero del *principium individuationis* y de las leyes de la causalidad. Por lo que yo veo, hay al menos una vez que está a punto de admitirlo; pero se lo calla de tan extraña manera que tendremos que fijar en ello nuestra atención. *Mundo como voluntad* II, p. 310. Si volvemos ahora al examen objetivo del entendimiento, encontraremos que la necesidad (*Notwendikeit*) o la exigencia (*Bedürfnis*) del *conocimiento en general* nace de la multiplicidad y de la existencia *separada* de los seres, o sea, de la individuación. Porque supongamos que sólo hay un *único* ser: semejante conocimiento no sería necesario, pues no habría nada que difiriera de él y cuya existencia debiera captar mediatamente por el conocimiento, es decir, mediante la imagen y el concepto. Este ser único sería él mismo todo en todo, por tanto no le quedaría nada por conocer, es decir, nada extraño que pudiera ser captado por él como objeto. En el caso de la multiplicidad de los seres, por el contrario, cada individuo se encuentra aislado de los demás, de donde nace la necesidad (*Notwendigkeit*) del conocimiento. El sistema nervioso, mediante el cual el individuo animal toma, ante todo, conciencia de sí mismo, está limitado por la piel; pero este sistema, desarrollándose en el cerebro hasta convertirse en entendimiento, traspasa este límite gracias a la forma cognitiva de la causalidad, y nace así en él la intuición como conciencia *de otras* cosas, como imagen de seres situados en el espacio y en el tiempo que se modifican conforme a la causalidad»[20].

57 [62]

Ensayos.

Offenbach.
Wagner poeta, etc.
Schopenhauer como escritor.

[19] WWV, pr. 52.
[20] WWV, pr. 22. Cita no literal.

Pesimismo en la Antigüedad.
La ética de Goethe.

58 [64]
Berger, actual ministro austríaco, se ha ocupado de Schopenhauer[21].

[21] Johann Nepomuk Berger (1816-1870), político austríaco, fue jurista y estudioso de la filosofía y las matemáticas, además de ministro. Publicó obras literarias bajo el pseudónimo de Sternau.

75 [20]

El estilo en los escritos filosóficos.

La valoración del problema estilístico depende de lo que se exija al filósofo.

Si el fin es el puro conocimiento científico o si se quiere divulgar conocimientos filosóficos.

Si la finalidad es la enseñanza o la edificación, etc.

Ésta es la época de Schopenhauer; un sano pesimismo que tiene en el fondo el ideal de una seriedad viril, de una aversión hacia lo vacío y privado de sustancia, y de una inclinación hacia lo saludable y simple.

Como antítesis de Kant, Schopenhauer es el poeta; como antítesis de Goethe, es el filósofo.

Respecto a Kant, es ingenuo y clásico

Hay en él estilo: mientras la mayoría de los filósofos no lo tienen, y algunos niegan que ciencias como la matemática, la lógica, etc. puedan tenerlo.—

Se puede reconocer con frecuencia dónde ha establecido un nuevo comienzo, dónde adquiere un genial impulso.

También los juicios de Schopenhauer tienen una originariedad clásica: gran parte del patrimonio universal, ya deteriorado y aplastado, reaparece en él como una nueva creación. Ha sacado brillo a monedas despreciadas y revelado su áureo esplendor.

Schopenhauer es el filósofo de una reanimada clasicidad, de una grecidad germana.

Schopenhauer es el filósofo de una Alemania regenerada; por ello estaba tan por encima de su tiempo, tiempo que ahora se le empieza a acercar. Es más sobrio que su época y, al mismo tiempo, más sano, aunque también más hermoso e ideal, sobre todo más verdadero. Él es el filósofo más verdadero: el tenor más enérgico entre los filósofos.

Para Schopenhauer, la filosofía es una pulsión tempestuosa.

75 [45]

Se le reprocha a la ética de Schopenhauer el no tener una forma imperativa:

Esa cosa que los filósofos llaman carácter es una enfermedad incurable. Una ética imperativa es una ética que se ocupa de los síntomas de la enfermedad, y combatiéndolos cree eliminar el fundamento común, el mal originario. Quien luego quisiera fundar la ética práctica sobre la estética sería como un médico que combatiese sólo los síntomas feos y que ofenden al decoro.

Desde el punto de vista filosófico, es lo mismo si un carácter se manifiesta o si sus manifestaciones se contienen; lo que hace al asesino no es sólo su pensamiento, sino su constitución misma; él es culpable sin la acción criminal. Existe, por otra parte, una aristocracia ética, de igual modo que existe una intelectual: a ella no se accede ni mediante la adquisición de títulos de nobleza ni mediante el matrimonio. ¿En qué medida son legítimos, incluso necesarios, educación, instrucción popular, catecismo?

El carácter inmutable es influenciado por la educación y por el ambiente en sus manifestaciones; no así en su esencia. Una ética para el pueblo quiere, por tanto, por interés común, reprimir al máximo las malas manifestaciones: una empresa de gran parecido con la de la policía. El medio es una religión con recompensas y castigos: lo importante son precisamente sólo las manifestaciones. Por eso el catecismo puede decir: no matarás, no maldecirás, etc. No tiene, sin embargo, ningún sentido el imperativo «sé bueno», igual que tampoco lo tiene aquel otro de «sé sabio», «sé un talento».

«El bien común» no es la esfera de la verdad; pues la verdad exige ser dicha, incluso cuando es fea y cuando no es ética.

Admitiendo, por ejemplo, que sea verdadera la doctrina de Schopenhauer (también la del Cristianismo) acerca de la función redentora de los sufrimientos, entonces un cuidado por el «interés común» debiera no disminuir los sufrimientos, sino que tal vez debiera incluso aumentarlos, no sólo respecto de uno mismo sino también respecto de los demás. En este punto, la ética práctica se vuelve desagradable, y hasta se vuelve una tortura sistemática. Análogamente, el efecto del Cristianismo es debilitante cuando ordena el respeto a toda clase de autoridad, etc., e incluso resignarse a cualquier sufrimiento sin tratar siquiera de defenderse.

9. LA TELEOLOGÍA A PARTIR DE KANT

58 [46]

Sobre la Teleología[1].

Trendelenburg, *Logische Untersuchungen*, 2.ª ed., Leipzig, 1862, II, pp. 65 ss.
Gustav Schneider, *De causa finali Aristotelis*, Berolini, 1865.
David Hume, *Dialogues concerning natural religion*, trad. Schreiter, Leipzig, 1781.
Kant — *Kritik der reinen Vernunft*
— *Kritik der Urtheilskraft*
Rosenkranz, *Geschichte der kantischen Philosophie*
Kuno Fischer, *Kant*[2], etc.

[1] Estas referencias bibliográficas están tomadas de Überweg, F., *Grundris der Geschichte der neueren Philosophie*, Mittler, Berlín, 1866, vol. I, p. 159 y vol. III, p. 122.

[2] Probablemente los vols. III y IV de Fischer, K., *Geschichte der neueren Philosophie: I. Kant. Entwicklungsgeschichte und System der kritischen Philosophie*, F. Bassermann, Mannheim, 1860.

62 [3]

Sobre la Teleología[1]

Kant trata de demostrar que estamos *constreñidos* a pensar los cuerpos naturales como premeditados, o sea, de acuerdo a conceptos de finalidad. Sólo puedo añadir que esto es un modo de explicarse la teleología.

Se ve en analogía con la experiencia humana la génesis fortuita, o sea, no premeditada, de lo que responde a un fin, por ejemplo en el feliz encuentro entre talento y destino, en los números ganadores de la lotería [—]

Así: en la infinita profusión de los casos reales deben darse también los casos favorables, o sea los que responden a un fin.

La *constricción* de la que habla Kant casi no existe ya para nuestra época; no se olvide, sin embargo, que incluso Voltaire tenía la prueba teleológica por irrefutable[2].

62 [4]

Optimismo y teleología van de la mano: se trata de negar la existencia de lo que no responde a un fin como algo que, en efecto, no responde a un fin[3].

Contra la teleología, en general, el arma es: la puesta de manifiesto de lo que no responde a ningún fin.

Así se prueba que la razón suprema sólo ha actuado esporádicamente, que hay también un ámbito para las razones menores. No hay, pues, un mundo teleológico unitario, sino una inteligencia creadora.

Semejante inteligencia se admite por analogía con el hombre: ¿por qué no puede haber una fuerza creadora, o sea, una naturaleza que cree de forma inconsciente lo que responde a un fin? Piénsese en el instinto de los animales. Éste es el enfoque de la filosofía de la naturaleza[4].

Por tanto, el elemento cognoscitivo no se sitúa ya fuera del mundo.

Pero quedamos enredados en la metafísica, y nos es necesario recurrir a una cosa en sí.

---

[1] Comienza aquí el conjunto de apuntes para una disertación sobre el concepto de lo orgánico a partir de Kant, o sobre la teleología. Nietzsche los redacta a lo largo del mes de abril de 1868. Cfr. la carta a P. Deussen de finales de abril-principios de mayo de 1868 y a Rohde de 3-4 de mayo de 1868.

[2] Cfr. WWV, *Crítica de la filosofía kantiana* y supl. XXVI.

[3] Cfr. Fischer, K., *Geschichte des neuern Philosophie: I. Kant. Entwicklungsgeschichte und System der kritischen Philosophie*, vol. III, p. 544.

[4] Cfr. WWV, pr. 28.

Hay, por último, una solución posible desde el punto de vista estrictamente humano: la de Empédocles, para quien lo que responde a un fin aparece como un caso más entre lo que no responde a ningún fin[5].

Se han intentado dos soluciones metafísicas
una, burdamente antropológica, plantea un hombre ideal fuera del mundo.
otra, igualmente metafísica, huye a un mundo inteligible en el que el fin es inmanente a las cosas.

62 [5]
Lo que responde a un fin es la excepción
Lo que responde a un fin es contingente
Se manifiesta en esto una completa irracionalidad.

Es preciso desligar de esta cuestión cualquier interés teológico.

62 [6]
La teleología a partir de Kant.

62 [7]
Filosófico natural.
La idea simple se divide en una multitud de partes y de estados del organismo, pero permanece como unidad en la necesaria vinculación de las partes y las funciones. Eso es lo que hace el entendimiento.
El finalismo de lo orgánico, la conformidad a leyes de lo inorgánico, son introducidos en la naturaleza por nuestro entendimiento[6].
La misma idea, ampliada, ofrece la explicación del finalismo externo. La cosa en sí debe mostrar su unidad en la armonía de todos los fenómenos. Todas las partes de la naturaleza convergen unas con otras porque la voluntad es una sola.
Pero lo opuesto a toda esta teoría lo conforma esa terrible lucha entre los individuos (que manifiestan también una idea) y las especies. La explicación presupone, pues, una teleología constante: la cual no existe.
Lo difícil es, precisamente, la conciliación del mundo teleológico con el no teleológico.

62 [8]
El planteamiento del problema.
El rechazo de Kant a ciertos intentos de resolverlo.
Soluciones de los filósofos de la naturaleza.
Crítica de la concepción de Kant.

62 [9]
Kant, *Allgemeine Naturgeschichte u. Theorie des Himmels*, 1755.
El único argumento posible para una demostración de la existencia de Dios.
Holbach, *Systéme de la nature.*

[5] Cfr. más arriba 57[26] y Lange, F. A., *op. cit.*, p. 404.
[6] Citas y paráfrasis varias de WWV, pr. 28.

Hettner, II[7]
Moleschott, *Kreislauf d. Lebens*[8].

62 [10]

La cuestión tiene similitudes con la de la libertad de la voluntad humana: se buscan sus soluciones en el ámbito de una posibilidad inteligible porque no se advertía una posibilidad coordinada[9].

62 [11]

No hay cuestión que se resuelva necesariamente sólo con la admisión de un mundo inteligible.

62 [12]

Teleología: Finalismo interno. Vemos una complicada máquina que se conserva y no podemos imaginarnos otra forma en la que pudiera haber sido construida de modo más sencillo. Pero esto sólo quiere decir: la máquina se conserva, por tanto responde a un fin. No nos corresponde juzgar acerca de «un finalismo supremo». Podríamos concluir como mucho que hay una razón (*Vernunft*), pero no tenemos ningún derecho a caracterizarla como superior o inferior.

Un finalismo externo es una ilusión.

Conocemos, por el contrario, el método de la naturaleza, cómo surge un cuerpo «conforme a un fin»; un método insensato. El finalismo no parece ser, en consecuencia, más que capacidad de vida, o sea, *conditio sine qua non*. El azar puede dar con la melodía más bella.

En segundo lugar, conocemos el método de la naturaleza según el cual un cuerpo así conforme a un fin se conserva. Con insensata despreocupación.

62 [13]

Pero la teleología levanta una multitud de cuestiones irresolubles, o que hasta ahora no han encontrado respuesta.

No el mundo como organismo, el origen del mal.

Pero sí, por ejemplo, el origen del entendimiento.

62 [14]

¿Es necesario contraponer a la teleología un mundo *explicado*?

No hay más que demostrar que hay otra realidad en un ámbito delimitado.

Contrahipótesis: las leyes lógicas que se manifiestan pueden ser superiores en niveles superiores. Pero no estamos autorizados en absoluto a hablar de leyes lógicas.

---

[7] Hermann Hettner, *Literaturgeschichte des achtzenten Jahrhunderts, vol. II: Geschichte der französischen Literatur*, Brunswick, 1860.

[8] Jacob Moleschott, *Der Kreislauf des Lebens*, Zabern, Maguncia, 1855.

[9] WWV, pr. 28.

62 [15]

Conforme a un fin.

Vemos un método para alcanzar el fin, o mejor dicho: vemos la *existencia* y sus medios, y concluimos que estos medios responden a un fin. Esto sigue sin autorizarnos a reconocer un nivel superior o supremo de la razón[10].

Nos asombramos acto seguido de lo *complicado*, y suponemos en ello (por analogía con el hombre) una sabiduría particular.

Lo que realmente nos maravilla es la vida orgánica; y calificamos de conformes a un fin a todos los medios de conservarla. ¿Por qué el concepto de *conforme a un fin* termina en el mundo inorgánico? Porque tenemos en él muchas unidades, pero no partes correlativas que trabajan conjuntamente.

62 [16]

La eliminación de la teleología tiene un valor práctico. De lo que se trata es de rechazar el concepto de una *razón superior*: con eso nos damos ya por satisfechos.

62 [17]

Valoración de la teleología en su reconocimiento del mundo de las ideas.

La teleología es, como el optimismo, un producto estético.

62 [18]

La estricta necesidad de la causa y la consecuencia excluye los fines en la naturaleza inconsciente. Pues dado que las representaciones de un fin no se originan en la naturaleza, hay que considerarlas como motivos interpolados aquí y allá, externos a la causalidad; en lo que constantemente se interrumpe la estricta necesidad. La existencia está sembrada de milagros.

La teleología como finalismo y como consecuencia de una inteligencia consciente nos conduce cada vez más lejos. Uno se interroga sobre el fin de tal aislada intervención, y se encuentra frente a la pura arbitrariedad.

62 [19]

En la naturaleza no hay ni orden ni desorden.

Atribuimos al azar los efectos cuya conexión con sus causas no vemos

Mucho de *cómico* en Brockes[11].

ver Strauss, *Escritos menores*[12].

en los estoicos. Ver Zeller, vol. 4[13].

62 [20]

Las cosas existen, por tanto deben *poder* existir, es decir, deben tener sus condiciones de existencia.

---

[10] WWV, *Crítica de la filosofía kantiana* y supl. XXVI.

[11] Barthol Heinrich Brockes, *Irdisches Vergnügen in Gott*, Fráncfort, 1721.

[12] David Friedrich Strauss, *Kleine Schriften*, Leipzig, 1862. Strauss trata de la obra de Brockes en las páginas 1-22.

[13] Zeller, E., *Die Philosophie der Griechen*, ed. cit., vol. IV, pp. 156-164.

Cuando el hombre elabora algo, o sea, cuando quiere dar a algo la capacidad de existir, reflexiona acerca de en qué condiciones puede esto darse. Luego llama *conformes a un fin* a las condiciones de existencia de la obra elaborada.

Por esto mismo llama también *conformes a un fin* a las condiciones de existencia de las cosas naturales: esto vale sólo bajo el supuesto de que ellas han nacido como las obras humanas.

Cuando una persona tienta a la suerte y ésta no le ocasiona la muerte, esto no es ni conforme ni contrario a un fin, sino que, como la persona dice, es algo *fortuito*, o sea, sin reflexión previa. Y esto condiciona, sin embargo, su existencia futura.

62 [21]

¿Es *cierto* que Demócrito explicó *el origen del lenguaje* por *convención*?[14]

62 [22]

La organización de la naturaleza no tiene ninguna analogía con cualquier causalidad que nosotros conozcamos (o sea, el organismo), dice Kant, *Kritik der teleologischen Urtheilskraft*, p. 258[15].

Un organismo es aquello en lo que todo es fin y, de forma recíproca, también medio, p. 260.

Todo ser vivo, dice Goethe, no es un individuo, sino una pluralidad: incluso cuando se nos muestra como individuo sigue siendo una reunión de seres vivientes independientes. Goethe, vol. 36, p. 7, etc.[16].

Muy importante Goethe, vol. 40, p. 425 sobre el origen de su filosofía de la naturaleza a partir de un principio kantiano[17].

62 [23]

Lo que el entendimiento conoce, a través de sus conceptos, de la naturaleza, no es otra cosa que el efecto de una fuerza motriz, o sea mecanismo. Lo que no es conocido de forma puramente mecánica no es una comprensión física exacta.

Explicar en términos mecánicos quiere decir explicar mediante causas externas.

La especificación de la naturaleza no es explicable a partir de causas externas. Pero nada es sin una causa. Por tanto, causas internas, o sea fines, o sea representaciones.

Un modo de consideración no es aún conocimiento.

El principio de un modo tal de consideración necesario debe ser un concepto racional.

El único principio de este género es el finalismo natural.

62 [24]

Mediante los conceptos de conformidad mecánica a leyes se puede explicar la *estructura del mundo*, pero no un organismo.

---

[14] Cfr. más arriba 57 [26].

[15] Kant, I., *Kritik der Urtheilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, ed. K. Rosenkranz, Leipzig, 1838, prs. 65, p. 258, y 66, p. 260.

[16] Goethe, J. W., *Bildung und Umbildung organischer Naturen*, en *Sämmtliche Werke in vierzig Bänden*, Cotta, Stuttgart, 1858, vol. 36, p. 7; cfr. Lange, F. A., *op. cit.*, p. 406. Sobre esto véase Orsucci, A., *Dalla biologia cellulare alle scienze dello spirito*, Il Mulino, Bolonia, 1992, pp. 74-75; también Moiso, F., *Nietzsche e la scienza*, Cuem, Milán, 1999, pp. 94 ss.

[17] Goethe, J. W., *Aunschauende Urtheiskraft*, en *Sämmtliche Werke*, ed. cit., vol. 11.

Es imposible representar el finalismo natural como inmanente a la materia.
La materia no es más que un fenómeno externo.

El finalismo de la cosa tiene validez tan sólo respecto a una inteligencia con cuya intención la cosa concuerda. Y esta inteligencia que está en el fundamento de la cosa misma es, o bien la *nuestra,* o bien una inteligencia *extraña.* En este último caso, la intención que se revela en el fenómeno es la *existencia* de la cosa. En el otro caso, sólo nuestra representación de la cosa es juzgada como respondiendo a un fin. Este último género de finalismo se refiere sólo a la forma. (en la simple consideración del objeto, imaginación e inteligencia están en armonía).
sólo la génesis mecánica de las cosas es cognoscible
una clase de cosas no es cognoscible.

Sólo comprendemos un mecanismo.
La génesis mecánica de las cosas es cognoscible, pero no podemos saber si existe otra totalmente diferente.
En nuestra organización sólo hasta cierto punto se puede comprender una génesis mecánica de las cosas.
Pero hay también (véase Kant) en nuestra organización algo que nos impulsa a creer en los organismos[18].

Desde el punto de vista de la naturaleza humana:
sólo conocemos el mecanismo
no conocemos el organismo.
Pero tanto el mecanismo como el organismo no tienen nada que ver con la cosa en sí.

62 [25]
El organismo es una forma. Si hacemos caso omiso de la forma, nos queda una pluralidad.

62 [26]
I. Organismo como producto de nuestra organización.
II. Sólo lo matemático es cognoscible.
III.

62 [27]
El cuerpo orgánico es una materia cuyas partes están relacionadas entre sí en función a un fin.
Por ello queremos causas capaces de relacionar las partes de una materia en función de un fin

---

es decir, según Kant
causas organizadoras, que deben ser pensadas como actuando en función de un fin[19] —

[18] Paráfrasis varias de Fischer, K., *op. cit.*, vol. IV, pp. 554-561 y 640-649.
[19] Cfr. Fischer, K., *op. cit.*, IV, p. 638.

Pero aquí hay un salto. Basta presentar una posibilidad coordinada para eliminar lo que la representación de Kant tiene de *coercitiva*.

El mecanicismo, asociado con el causalismo, ofrece esta posibilidad.

Lo que Kant exige, lo exige según una mala analogía: puesto que, según su propio parecer, no existe nada semejante a la relación finalista de los organismos.

Lo que responde a un fin nace como un caso específico de lo posible: una infinidad de formas nacen, o sea, combinaciones mecánicas: entre estas innumerables combinaciones pueden incluirse algunas susceptibles de vida.

El supuesto es que lo viviente puede nacer del mecanismo. Esto Kant *lo niega*.

Lo que de verdad es seguro es que nosotros sólo conocemos lo mecánico. Lo que está más allá de nuestros conceptos nos es completamente incognoscible. La génesis de lo orgánico es, en ese sentido, algo hipotético; cuando nos la representamos, un entendimiento humano está haciendo acto de presencia.

Pero el concepto de lo orgánico es también únicamente humano; hay que remitirse a lo análogo: lo susceptible de vida surge en una infinidad de cosas no susceptibles de vida. Nos acercamos así a la solución del problema del organismo.

Vemos que mucho de lo que es susceptible de vida nace y se conserva, y vemos el método.

Supongamos que la fuerza que actúa en lo que es susceptible de vida y en lo que la produce y conserva sea la misma: esta fuerza sería entonces muy irracional.

Pero esto es, precisamente, lo que la teleología supone.

62 [28]

La idea de *efecto* es el *concepto* de *todo*

En el organismo, el principio eficiente es la idea del efecto a producir[20].

Pero el concepto de todo es obra nuestra. Aquí está la fuente de la representación de un fin. El concepto de todo no reside en las cosas, sino en nosotros mismos.

Estas unidades que llamamos organismos son, a su vez, pluralidades.

En realidad no hay individuos; los individuos y los organismos no son más que abstracciones.

Trasladamos la idea de fin a las unidades que nosotros hemos formado.

62 [29]

Admitimos que la fuerza que produce un cierto *género* de organismos es unitaria.

Hay que considerar entonces según qué método esta fuerza crea y conserva los organismos.

Se demuestra aquí que llamamos *conforme a un fin* a lo que se muestra susceptible de vida.

El misterio es únicamente «la vida».

¿y si incluso ella no fuera más que una idea condicionada por la organización?

La vertiginosa prodigalidad nos deja estupefactos. Schopenhauer, II, p. 375, *Mundo como voluntad*, dice: las obras no cuestan a la naturaleza ningún esfuerzo; por eso su destrucción le resulta indiferente[21].

---

[20] Cfr. Fischer, K., *op. cit.*, IV, p. 637.

[21] WWV, supl. XXVI.

62 [30]

Schopenhauer dice que hay una analogía con el organismo, II, *Mundo como voluntad y representación*, p. 378. La voluntad es lo que se mueve, lo que *la* mueve es el motivo (*causa finalis*)[22].

Tentativas de Goethe:

la metamorfosis pertenece a las explicaciones de lo orgánico a partir de la causa *eficiente.*

Toda causa *eficiente* se basa, en definitiva, en algo insondable

(esto es precisamente lo que prueba que éste es el camino que conviene al hombre)[23].

62 [31]

Si no se buscan causas finales en la naturaleza inorgánica es porque allí se pueden percibir no individuos, sino fuerzas.

o sea, porque podemos resolverlo todo mecánicamente, y, como consecuencia, no creemos ya más en fines.

62 [32]

Sólo se comprende perfectamente lo que puede hacer y realizar uno mismo con sus conceptos[24].

62 [34]

Una falsa antítesis

Si en la naturaleza no dominan más que fuerzas mecánicas, los fenómenos que responden a un fin no son, por su parte, más que aparentes, su finalismo no es más que nuestra *idea.*

Las fuerzas ciegas actúan sin intención, no pueden, por tanto, producir nada que responda a un fin.

Lo que es susceptible de vida está formado según una cadena infinita de intentos fallidos y a medio conseguir.

62 [36]

La vida, el organismo no prueban ninguna inteligencia superior: ni un nivel constante de inteligencia.

La existencia de los organismos no muestra sino fuerzas que actúan ciegamente.

62 [37]

1. Eliminación de las representaciones ampliadas de la teleología.
2. Límites del concepto. Lo que responde a un fin en la naturaleza.
3. Finalismo igual a capaz de existir.
4. Organismos como pluralidades y unidades.

---

[22] Ibíd.

[23] WWV, pr. 17.

[24] Kant, I., *Kritik der Urtheilskraft*, ed. cit., pr. 68; cfr. Fischer, K., *op. cit.*, IV, p. 643.

la *representación* del *todo* pensada como causa es el fin.
N.B. Pero el «todo» no es en sí mismo sino una representación.

62 [38]

Kant:
Es posible que los organismos hayan surgido de forma puramente mecánica
Es imposible que podamos derivarlos en términos mecánicos
¿Por qué?
El entendimiento es discursivo, no intuitivo.

> sólo puede comprender y conformar el todo a partir de las partes.
> Pero en el organismo, las partes están condicionadas por el todo.
> Ahora bien, el entendimiento trata de partir del todo, que no le es dado en la intuición, sino sólo en la representación. La representación del todo debe, pues, condicionar las partes: la representación del todo como causa, es decir, como fin.

Si el entendimiento debe comprender el todo a partir de las partes, procederá de forma mecánica; y si debe comprender las partes dadas a partir del todo, no podrá derivarlas más que del *concepto* del todo[25].

En suma, falta la intuición[26].

En el organismo, no sólo las partes están condicionadas por el todo, sino que el todo lo está también por las partes.

Así, si de otro modo los organismos han nacido de forma mecánica, deben ser también derivables.

Se admite considerar sólo un aspecto de la cuestión.

Se consideran primero las partes, y se descomponen en sus partes: se llega, por ejemplo, a la célula.

Suponiendo que los organismos hayan nacido de forma mecánica. Pero si también ha actuado un concepto de fin, la creación sucede entonces mediante un mecanismo (como admite Kant).

Es preciso, pues, que un mecanismo pueda demostrarse.

La *generatio aequivoca* no está demostrada[27].

62 [39]

Tanto las causas finales como el mecanismo son formas humanas de la intuición. En rigor, sólo se conoce lo matemático.

La ley (en la naturaleza inorgánica) es, como ley, algo análogo a las causas finales.

---

[25] Paráfrasis varias de Fischer, K., *op. cit.*, IV, pp. 654-655.

[26] En el manuscrito continúa tachado: «Polémica natural. Antes que nada se contesta que la totalidad del organismo sea algo real, así el concepto de unidad es examinado y reconducido a la organización humana. De aquí podemos, pues, partir ("organización humana" es una conjetura nuestra)».

[27] Cfr. Kant, I., *Kritik der Urtheilskraft*, ed. cit., pr. 80; cfr. Fischer, K., *op. cit.*, IV, p. 658. Cfr. también, Schopenhauer, A., *Handschriftlichen Nachlass*, ed. J. Frauenstadt, Brockhaus, Leipzig, 1864, p. 348 (en BN).

62 [40]

Lo que en la naturaleza no está constituido de forma puramente mecánica no es objeto del entendimiento[28].

No se puede explicar en la naturaleza más que lo estrictamente matemático.

Explicar mecánicamente quiere decir explicar a partir de causas externas / Esta definición se introduce para contraponer a continuación las internas.

Explicar mecánicamente significa mucho más

«Sólo se comprende perfectamente lo que puede hacer y realizar uno mismo con sus conceptos»[29].

Por eso no se puede comprender perfectamente más que lo matemático (por tanto, comprensión formal). En lo demás, se está ante lo desconocido. Para hacer frente a esto el hombre inventa conceptos, pero que no abarcan más que un determinado número de propiedades fenoménicas, sin alcanzar a la cosa misma.

Conceptos de éstos son los de fuerza, materia, individuo, ley, organismo, átomos, causa final.

Éstos no son juicios constitutivos, sino sólo reflexivos.

62 [41]

Por mecanismo entiende Kant el mundo sin causas finales: el mundo de la causalidad.

62 [42]

Tampoco podemos representarnos la cristalización sin la idea de efecto.

La génesis y conservación de los seres orgánicos: ¿en qué medida forma parte de las causas finales?

62 [43]

Fines de la naturaleza: en la procreación, la conservación del individuo y de la especie. Ver a este respecto Kant, *Kritik der Urtheilskraft,* 62.

A continuación, Kant introduce subrepticiamente el concepto de *cosa* en § 63, y pierde de vista las formas generales del finalismo.

Carácter casual de su forma en relación con la razón (ésta se encuentra también en lo del cristal).

«Una cosa existe como fin de la naturaleza si es por sí misma causa y efecto»[30]. Esta tesis no es demostrada. Se toma un caso único

La deducción de los organismos como los *únicos* fines de la naturaleza no es concluyente.

En la naturaleza, también una máquina llevaría a admitir causas finales.

Concepto de finalismo: tan sólo la capacidad de existencia. Con esto no se dice nada del grado de razón que ahí se manifiesta.

---

[28] Cfr. Fischer, K., *op. cit.*, IV, p. 554.

[29] Cfr. Fischer, K., *op. cit.*, IV, p. 643. Cfr. el fragmento 62 [32].

[30] Kant, I., *Kritik der Urtheilskraft*, ed. cit. pr. 64.

Es diferente, dice Kant[31], juzgar una cosa según su forma interna como conforme a un fin, y considerar la existencia de esta cosa como un fin de la naturaleza. — Por eso, el método, no conforme a un fin, de conservación y de reproducción de un organismo, no entra en absoluto en conflicto con su propio finalismo.

Por el contrario, es lo mismo decir que este organismo responde a un fin y que es susceptible de vida. No es por tanto: la existencia de esta cosa es un fin de la naturaleza; sino: lo que llamamos conforme a un fin no es sino que nosotros consideramos una cosa susceptible de vida, y, en consecuencia, consideramos sus condiciones como respondiendo a un fin

Quien reprocha al método de conservación propio de la naturaleza no ser conforme a un fin, considera, por ello mismo, la existencia de una cosa como un fin de la naturaleza.

El concepto de un fin de la naturaleza queda adherido al organismo.

«Pero», dice Kant, «este concepto conduce necesariamente a la idea de la naturaleza en su conjunto como un sistema que responde a la regla de los fines».

«mediante el ejemplo que da la naturaleza en sus productos orgánicos tenemos derecho a no esperar de ella y de sus leyes más que lo que en conjunto tenga carácter finalista».

esta reflexión sólo es posible cuando:

1) no se tiene en cuenta lo subjetivo del concepto de fin
2) se concibe la naturaleza como una unidad
3) se le atribuye también una unidad de medios

Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, § 267

«Si se introduce, por tanto, el concepto de Dios en la ciencia de la naturaleza y en su contexto para explicar el finalismo en la naturaleza, y si acto seguido se requiere de nuevo de esta finalidad para probar que existe Dios, entonces ninguna de las dos ciencias tiene consistencia, y un círculo vicioso las sume a ambas en la incertidumbre, por el hecho de que ambas dejan que sus límites se confundan»[32]

62 [44]

Cap. I. Concepto de finalismo (como capacidad de existencia).

II. Organismo (el concepto indeterminado de vida, el concepto indeterminado de individuo).

III. La pretendida imposibilidad de explicar un organismo en términos mecánicos (¿qué quiere decir mecánico?)

IV. La reconocida ausencia de fin en la naturaleza en contradicción con el finalismo.

62 [45]

Inferir la génesis de los organismos a partir del método que la naturaleza tiene de conservación, etc. de tales organismos: esto no es lo que hace Empédocles. Pero sí posiblemente lo que hace Epicuro. Presupone que el azar puede llegar a componer seres orgánicos, y ahí está lo polémico. Una tragedia puede componerse combinando letras de forma aleatoria (contra Cicerón)[33], una tierra puede formarse por la combi-

[31] Kant, I., *Kritik der Urtheilskraft*, ed. cit. pr. 67.
[32] Kant, I., *Kritik der Urtheilskraft*, ed. cit. pr. 68.
[33] Cfr. Cicerón, *De la naturaleza de los dioses*, II, 93.

nación accidental de fragmentos de meteoritos; pero la cuestión es saber qué es la «vida», si es un mero principio de ordenación y configuración (como en el caso de la tragedia) o algo completamente diferente. Es preciso admitir, en cambio, que dentro de la naturaleza orgánica no existe en el comportamiento recíproco de los organismos otro principio distinto al de la naturaleza inorgánica. El método de la naturaleza en el tratamiento de las cosas es idéntico, ella es una madre imparcial, igual de dura con sus hijos orgánicos que con los inorgánicos.

El azar, o sea lo opuesto al finalismo en la naturaleza, rige completamente. La tempestad que agita las cosas es el azar. Esto es *cognoscible.*

Se plantea aquí la cuestión de si la fuerza que produce las cosas es la misma que la que las conserva, etc.

62 [46]

En el ser orgánico las partes son conformes al fin de su existencia, es decir, no viviría si sus partes no respondieran a ese fin. Pero con esto no se dice nada aún respecto de cada parte. Cada parte es una forma de finalismo, pero no es seguro que sea la única forma posible. El todo no condiciona, pues, a las partes necesariamente, mientras que las partes sí condicionan necesariamente al todo. Quien sostenga el primer punto sostendrá el finalismo supremo, o sea, el más alto finalismo entre las diversas formas posibles de finalismo de las partes; con lo que admitirá que hay en el finalismo una gradación.

¿Qué es la idea de efecto? ¿La vida en las condiciones que le son necesarias? ¿Es una idea de efecto común a todos los organismos?

¿La vida bajo una forma en las condiciones que le son necesarias? Pero la forma y las condiciones aquí coinciden, es decir, que si una forma es puesta como causa, el grado de finalismo se piensa al mismo tiempo que la causa. Pues la vida bajo una forma es justamente organismo. ¿Qué otra cosa es el organismo sino una forma, una vida formada?

Pero si decimos de las partes del organismo que no son necesarias estaremos diciendo que la forma del organismo no es necesaria. Dicho con otras palabras, estaremos situando lo orgánico en un lugar distinto de la forma. Pero, fuera de ella, no hay sino la vida. Nuestra tesis es, por tanto: hay diversas formas para la vida, o sea diversos finalismos.

La vida es posible bajo una asombrosa variedad de formas.

Cada una de estas formas responde a un fin; pero, puesto que existe una infinidad de formas, existe también una infinidad de formas que responden a un fin.

En la vida humana hacemos, en lo que responde a un fin, diversas gradaciones: lo consideramos «racional» sólo cuando tiene lugar una elección muy rigurosa. Cuando en una situación complicada encuentra el hombre el único camino que responde a un fin, decimos entonces que actúa racionalmente. Por el contrario, cuando alguien quiere viajar por el mundo y toma el primer camino que ve, actúa entonces según un fin, mas todavía no racionalmente.

En los organismos «que responden a un fin» no se manifiesta, pues, ninguna razón.

Lo que es, por tanto, causa como idea del efecto, no es más que la forma de la vida[34]. La vida misma no puede ser pensada como un fin, pues ella es lo que se presupone cuando se quiere actuar conforme a fines.

[34] Cfr. Fischer, K., *op. cit.*, IV, p. 637.

Así, cuando hablamos de conceptos finales y de causas finales entendemos: un ser viviente y pensante configura una forma en la que quiere aparecer.

En otras palabras, la causa final no nos permite explicar mejor la *vida*, sino solamente la *forma*.

Ahora bien, en todo viviente no captamos sino *formas*. Lo que eternamente deviene es la vida. La naturaleza de nuestro entendimiento nos permite captar formas; nuestro entendimiento no es lo bastante fino como para percibir la continua transformación: a lo que puede conocer, lo llama forma. En realidad, no puede haber forma, porque en cada punto hay una infinidad. Toda unidad pensada (punto) describe una línea.

Un concepto semejante al de la forma es el concepto de individuo. Se llama así a los organismos en cuanto unidades, en cuanto centros de fines. Pero para nuestro entendimiento no hay más que unidades. Todo individuo comporta en sí mismo una infinidad de individuos vivientes. Ésta no es más que una concepción muy rudimentaria, tomada tal vez inicialmente del cuerpo humano.

Todas las «formas» pueden resultar de una combinación azarosa, pero... ¿¡la vida!?

62 [47]

La idea del todo como causa[35]: se está diciendo con esto que el todo condiciona las partes, y nada más; porque el que las partes condicionan el todo es algo obvio.

Cuando se habla de causas finales se está únicamente diciendo que la forma del todo precedería a la formación de las partes, que una forma no habría podido nacer mecánicamente.

La vida, junto con la procreación, es lo que no se incluye entre las causas finales. El «organizarse a sí mismo» está en Kant deducido arbitrariamente[36].

¿Hacen falta causas finales para explicar que algo vive? No, tan sólo para explicar cómo vive.

¿Nos hacen falta causas finales para explicar la vida de una cosa?

No, la «vida» es para nosotros algo completamente oscuro, que no podemos esclarecer ni siquiera mediante causas finales.

Sólo tratamos de clarificarnos las formas de la vida.

Decir «el perro vive» y preguntar «¿por qué vive?» supone una pregunta no pertinente. Porque hemos tomado «vivir» en el sentido de «existir». La pregunta «¿por qué algo es?» pertenece a la teleología externa, y queda por completo fuera de nuestro campo (ejemplos de un antropomorfismo pueril también en Kant).

No podemos explicar al perro mecánicamente; esto quiere decir que es un ser viviente.

La forma es todo lo que en la superficie se hace visible de la «vida».

La consideración según causas finales es, por tanto, una consideración según formas.

---

[35] Esta frase es el título de uno de los capítulos del libro de Fischer del que Nietzsche está tomando sus notas. Cfr. Fischer, K., *op. cit.*, IV, p. 637.

[36] Cfr. Fischer, K., *op. cit.*, IV, p. 638.

Estamos, en efecto, constreñidos a interrogarnos sobre las causas finales, también en el caso de la cristalización.

En otras palabras: la consideración teleológica y la consideración de los organismos no coinciden.

sí, por el contrario,
consideración teleológica y consideración según formas.
En la naturaleza, fines y formas son idénticos.

Cuando los naturalistas sostienen que un organismo puede surgir por «azar», es decir, no según causas finales, esto es posible admitirlo de acuerdo con la forma. Pero la cuestión es saber qué es la «vida».

62 [48]

Hay que leer[37]:
Schopenhauer, *Über den Willen in der Natur.*
Treviranus, *Über die Enrscheinungen und Gesetze des organischen Lebens,* 1832.
Czolbe, *Neue Darstellung des Sensualismus*, Leipzig, 1855.
Die Grenzen und der Ursprung der menschlichen Erkenntniss, Jena y Leipzig, 1865.
Moleschott, *Kreislauf des Lebens*, 1862.
Die Einheit des Lebens, Giessen, 1864.
Virschow, *4 Reden über Leben und Kranksein*, Berlin, 1862.
gesammelte Abhandlungen zur wissenschaftlichen Medizin, Frankfurt, 1856.
Trendelenburg, *Logische Untersuchungen.*
Überweg, *System der Logik.*
Helmholtz, *Über die Erhaltung der Kraft*, Berlin, 1847.
über die Wechselwirkung der Naturkräfte, 1854.
Wundt, *Vorlesungen über die Menschen- und Thierseele.*
Lotze, *Streitschriften*, Leipzig, 1857.
Medicinische Psychologie, 1852.
Trendelenburg, *Monatsbericht der Berliner Akademie*,
Nov. 1854
Febr. 1856.
historische Beiträge zur Philosophie, 1855

Herbart, *Analytische Beleuchtung des Naturrechts und der Moral.*
Schelling, *Ideen zu einer Philosophie der Natur.*
Herder, *Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit.*

Bichat, *Recherches physiologiques sur la vie et la mort*, Hay que leerlo.
Joh. Müller / *Über das organische Leben.*
Über die Physiologie der Sinne.

62 [49]

I. Consideración teleológica es consideración según las formas.

[37] Referencias bibliográficas tomadas, en gran parte, de Überweg, F., *op. cit.*, vol. III, pp. 60, 92, 256 y 294-298.

II. Formas (individuos) forman y no forman parte de la organización humana.
III. Fuerza vital. =

62 [50]

¿Qué derecho tenemos a comprender el modo de manifestación de algo, por ejemplo de un perro, como preexistente? La forma es algo para nosotros. Si la pensamos como causa, damos a un fenómeno el valor de una cosa en sí.

62 [51]

«Conforme a un fin» se dice sólo en relación a la «vida»
No en relación, por tanto, a las formas de la vida.
El concepto de finalismo no incluye, pues, el reconocimiento de la racionalidad.

Lo que debe ser causa como idea del efecto no puede ser la «vida» sino sólo la forma.
es decir, se piensa el modo de manifestación de una cosa como preexistente, y como real.

62 [52]

Una cosa vive — sus partes, por tanto, responden a un fin; la vida de la cosa es el fin de las partes.

Pero hay una infinidad de maneras diferentes de vivir, o sea de formas, o sea de partes.

El finalismo no es absoluto, sino muy relativo; visto desde otras perspectivas, es con frecuencia un no finalismo.

Causa final quiere decir:
la idea del todo se caracteriza como causa
o sea, que un modo de manifestación se caracteriza como real y preexistente.
El concepto del todo se refiere sólo a la forma, no a la «vida».
I. No: «una "vida" debe producirse, por tanto es preciso buscar las formas»
II. Sino: «bajo la siguiente forma debe manifestarse una «vida»».

Es imposible comprender el concepto de vida: así que no forma parte de la idea del todo[38].

Sobre la posibilidad de una génesis de los organismos por «azar», ausencia de fin (mecanismo)

Kant admite esta posibilidad, pero niega la posibilidad de un conocimiento.

El método de la naturaleza es el mismo en los reinos orgánico e inorgánico.

Si la posibilidad del mecanismo existe, entonces debería existir también la posibilidad del conocimiento.

Pero nuestro entendimiento es discursivo. Basta esto si el mecanismo ha sido explicado[39].

Individuo es un concepto insuficiente.

---

[38] Cfr. Fischer, K., *op. cit.*, IV, p. 637.
[39] Cfr. Fischer, K., *op. cit.*, IV, p. 654.

Lo que vemos de la vida es forma; cómo la vemos, individuo. Lo que hay detrás es incognoscible.

La procreación no se incluye entre las causas finales, porque pregunta: ¿a qué fin debe tender un ser? Esto pertenece a la teleología externa, es decir, a un sistema de fines naturales[40].

Un sistema de fines naturales tiene en su contra los siguientes principios:

1) lo subjetivo del concepto de fin en los organismos es entendido como objetivo
2) la naturaleza es comprendida como una unidad
3) y se le cree capaz de una unidad de medios

¿No respondería una cosa a un fin por haber surgido mecánicamente?

Kant lo afirma. ¿Por qué no puede producir el azar nada que responda a un fin?

Tiene razón: lo que responde a un fin no se sitúa más que en nuestra idea.

La «vida» entra en escena con la sensación: por tanto, consideramos la sensación como condición de lo «orgánico».

«Vivir» es existir «conscientemente», o sea, de modo semejante al hombre.

La pregunta por el organismo es la de: ¿de dónde viene en la naturaleza lo semejante al hombre?

¿De la falta de autoconsciencia?

62 [53]

Kant, *Kritik der Urtheilskraft,* 1790[41].

Fries, *mathematische Naturphilosophie*, Heidelberg 1822.

Schleiden, *über den Materialismus in den Naturwissenschaften,* Leipzig, 1863 (posible explicación mecanicista de los organismos en Schleiden).

C. Rosenkranz, *Schelling Vorlesungen,* Danzig, 1843.

Sal. Maïmon, 1790, (*Berliner Journal f. Aufklärung*, de A. Riem, vol. VIII, p. 1).

Schelling, *System des transcendentalen Idealismus.*

Oken, *die Zeugung*, 1805

Lehrbuch der Naturphilosophie, 1809, 2.ª ed., 1843.

Carus, *Grundzüge der vergl. Anatomie u. Physiologie*, 1825.

62 [54]

No podemos representarnos la vida, o sea, la existencia que siente y crece, más que por analogía con la vida humana. El hombre reconoce lo semejante y lo extraño al hombre en la naturaleza, y busca su explicación.

He observado que, con frecuencia, se sigue pensando incluso durante el sueño: un despertar repentino nos lo enseña, cuando nos quedan en la cabeza retazos de lo que estábamos pensando.

---

[40] Kant, I., *Kritik der Urtheilskraft*, ed. cit., prs. 66-67.

[41] Para estas referencias bibliográficas cfr. Überweg, F., *op. cit.*, vol. III, pp. 189, 204, 214, 299 y 285.

¿Comprendemos la colaboración inconsciente de las partes aisladas que van a formar un todo?

62 [55]

En la naturaleza inorgánica, por ejemplo en la estructura del universo, se puede pensar muy bien la conformidad a la ley y el finalismo como consecuencia del mecanismo

Kant vio en esto una *necesidad que responde a un plan*, lo contrario del azar

K. Fischer, p. 130, etc.[42].

Muy destacable pasaje en la p. 132: «Me parece que en cierto sentido se puede decir sin pecar de atrevimiento: dadme la materia, os quiero mostrar cómo surge de ahí un mundo..., etc.[43].

62 [56]

Lo que Hamann dice del optimismo de Kant (*Versuch einiger Betrachtungen über den Optimismus*) vale, en general, para todo el optimismo: «sus ideas son cachorros ciegos paridos por una perra apresurada — —. Él se remite a la totalidad para juzgar el mundo. Pero para ello es preciso un saber que deje de ser fragmentario. Deducir a partir del todo los fragmentos es como deducir lo conocido a partir de lo desconocido.

Escritos de Hamann, Part. I, p. 491[44].

62 [57]

A Kant le resulta muy difícil penetrar en filosofemas ajenos: algo muy propio de un pensador original.

Hermosas palabras contra el punto de vista teleológico a propósito de la teleología:

pues es completamente absurdo esperar una explicación de la razón y prescribirle de antemano hacia dónde debe necesariamente inclinarse

Kritik der reinen Vernunft, sección II, p. 62[45].

[42] Cfr. Fischer, K., *op. cit.*, III, pp. 130 ss.

[43] Cfr. Fischer, K., *op. cit.*, III, p. 132.

[44] *Hamann's, Schriften*, ed. F. Roth, Berlín, vol. I; cfr. Fischer, K., *op. cit.*, III, p. 142.

[45] Nietzsche alude aquí erróneamente a una «Segunda Sección» de la *Crítica de la razón pura*, probablemente por un desliz al transcribir una cita de Fischer.

SEGUNDA PARTE
EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA Y ESCRITOS PREPARATORIOS

PREFACIO

El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música se fue redactando, componiendo e imprimiendo a lo largo de 1870 y 1871 y apareció a la luz pública a comienzos de 1872. Como es bien sabido, se trata de la *opera prima*, del primero de los libros de Nietzsche, de la primicia germinal de su voluminoso legado y del texto más importante de su juventud, de los años en que ocupaba la cátedra de filología clásica de la Universidad de Basilea (1869-1879). No estamos, sin embargo, ante un típico producto universitario, técnico y especializado, repleto de notas y bibliografía, ya que *El nacimiento de la tragedia* viene a ser, entre muchas otras cosas, el inicio de un filosofar inaudito y enmascarado, el comienzo y punto de partida de la filosofía nietzscheana. En efecto, este libro representa tal hito porque también se debe considerar como un original y poderoso resultado de los desvelos y experiencias de personalidad tan compleja y singular, una síntesis palpitante de todo lo ya vivido y vivenciado desde la infancia y la adolescencia, y constituye, por tanto, una primera y rica cosecha, pues en él Nietzsche condensa sus incesantes y atrevidas meditaciones sobre el mundo griego desde sus años de estudiante de bachillerato en el internado de Pforta, así como sus rigurosas investigaciones y premiados artículos durante las estancias en Bonn y en Leipzig como alumno destacado de las respectivas facultades de filología, respetado por sus mejores condiscípulos y maestros. Las lecturas de los grandes escritores alemanes —Lessing, Hölderlin, Goethe, Schiller—, el descubrimiento de las filosofías de Kant y Schopenhauer, las lecciones y enseñanzas de los poetas, historiadores, filósofos y dramaturgos griegos, la permanente pasión musical, acentuada gracias al encuentro con la impresionante personalidad del compositor Richard Wagner y las frecuentes visitas a Tribschen, la breve pero terrible vivencia de la guerra franco-alemana y la búsqueda de salud y de una vigorosa cultura autónoma, sin eruditismos historicistas ni mimetismos uniformes según las modas que la filistea opinión pública inculca a las masas, así como el universo secreto de un hombre tan sutil e inteligente, solitario y reflexivo, huérfano desde la infancia..., todo ello confluyó en ese parto lento, híbrido y difícil, fruto complejo de la ciencia, la filosofía y el arte, formulado sin poses de erudito en prosa deslumbrante que rozaba en ocasiones la esfera de la mejor poesía, y que acaso hubiera debido transformarse en cantos y ditirambos, como añoraba su autor años después.

El nacimiento de la tragedia fue, en todo caso, la conclusión de una prolongada y en muchos momentos angustiosa meditación sobre lo trágico y la tragedia, que puede reconstruirse recorriendo las pruebas que de ella nos han quedado: varios esbozos de trabajos proyectados, diversos fragmentos póstumos, los cursos universitarios de los primeros semestres en Basilea y las conferencias y escritos preparatorios, por no aludir a los comentarios tan esclarecedores que hallamos en el epistolario que se nos ha

conservado. Seguramente el primer testimonio del interés de Nietzsche por la tragedia griega se halle en un trabajo escolar realizado en Pforta sobre el primer canto coral de *Edipo rey*[1]. Pero es un fragmento póstumo del otoño 1867-primavera 1868, titulado *Los tres trágicos griegos*[2], el que ofrece el primer esquema del desarrollo de la tragedia en la original y novedosa interpretación que será propia de Nietzsche. En efecto, ese desarrollo que va de Esquilo a Eurípides es comprendido en este fragmento como una decadencia, enfrentándose así a la canónica doctrina aristotélica según la cual la tragedia parte del viejo Esquilo y encuentra la culminación y su máxima perfección en Eurípides. Por otra parte de la lectura de Schopenhauer, a partir de 1868, Nietzsche extraerá la decisiva distinción entre el pesimismo griego y el pesimismo moderno y, gracias a sus relaciones con el compositor Wagner, una comprensión de la música que le permitirá ver en los dramas de éste un renacimiento de la tragedia griega[3]. De ahí la tensión que todo ello genera en su condición y oficio de filólogo, plasmada en la conferencia inaugural de su profesorado en la Universidad de Basilea, *Homero y la filología clásica* (1869)[4], en la que ya se debate entre estas importantes novedades de su visión del mundo griego y la tradicional que mantenía el colectivo de filólogos del mundo académico de su tiempo. La idea central de esa conferencia es la de la necesidad de una renovación radical de esta disciplina, que debe abrirse a la filosofía y a la estética si busca alcanzar una comprensión distinta de lo propiamente griego. Todo ello determina las características de la primera idea que Nietzsche tiene de su libro en ciernes, plasmada en un fragmento póstumo según el cual la obra habría de articularse en cuatro partes, dedicadas respectivamente a la ética, a la estética, a la religión y a la política[5].

El primer texto ya elaborado que, en buena medida, entrará a formar parte de *El nacimiento de la tragedia*, es la conferencia *El drama musical griego*, pronunciada en Basilea el 18 de enero de 1870. Aquí se avanza, sobre todo, la idea de la tragedia como obra de arte total. El texto desarrolla el contraste entre la naturaleza de la tragedia griega frente a las formas teatrales modernas (la tragedia clásica francesa, el drama alemán, Shakespeare, la ópera italiana, etc.), a partir de una visión de aquélla como forma dramática natural, instintiva, de origen popular, conseguida síntesis de música, poesía, danza y artes plásticas. El elemento distintivo y propiamente constitutivo de la tragedia griega habría sido, no obstante, su condición de drama musical, pues la música era en ella la expresión inmediata tanto de los sentimientos que vive el coro como de aquellos provocados por la representación dramática. De ahí la tesis propiamente filológica, luego reafirmada en *El nacimiento de la tragedia*, del coro como elemento genético originario. La segunda conferencia, *Sócrates y la tragedia griega*, impartida el 1 de febrero de 1870 igualmente en Basilea, muchas de cuyas ideas serán integradas también en la obra final, se centra en la decadencia y muerte de la tragedia ática a manos de la estética socrático-racionalista de Eurípides, ya que con éste la tragedia habría perdido su sabia instintividad inconsciente para convertirse en dialéctica, en argumentación lógico-racional, convirtiendo así los diálogos en partidas de ajedrez verbal con puntuales intervenciones de virtuosismo ante una

[1] Cfr. Brobjer, Th. H., «Sources of and Influences on Nietzsche's *The Birth of Tragedy*», en *Nietzsche Studien*, 2005 (34), p. 280; cfr. también Ugolini, G., *Guida alla lettura della Nascita della Tragedia di Nietzsche*, Laterza, Bari, 2007, pp. 3-18.

[2] Cfr. en la Primera Parte de este volumen, el fragmento 58 [45].

[3] Cfr. la carta de Nietzsche a Heinrich Romundt de 4 de mayo de 1869.

[4] Texto traducido en el vol. II de esta edición.

[5] Cfr. FP I, 3 [73]; cfr. también la carta a Rohde de 30 de abril de 1870.

especie de tribunal, al tiempo que el héroe trágico quedaba degradado a la condición de un hombre común.

Nietzsche debió sentir la necesidad de reunificar todos estos aspectos previamente analizados y discutidos en relación a la tragedia ática, y aprovechó uno de sus cursos del semestre de verano de 1870, el dedicado a *Edipo rey* de Sófocles, para hacerlo[6]. Este curso va precedido de una «Introducción» que ofrece una clara y sintética visión del recorrido de toda su reflexión hasta ese momento inmediatamente anterior a la composición del texto final. Aquí se reafirma la idea del nacimiento de la tragedia a partir del ditirambo, y se desarrolla la contraposición de lo apolíneo y lo dionisíaco como polaridad y complementariedad de principios estéticos. La tragedia es, en este marco, una obra de síntesis de ambos principios. También se vuelve sobre la comparación entre la tragedia griega y el teatro moderno, así como sobre la conexión de la primera con los dramas musicales de Wagner. Finalmente se amplía y profundiza el tema de la decadencia de la tragedia con Eurípides y Sócrates. En relación con este curso, el escrito *La visión dionisíaca del mundo*, redactado el verano de 1870 poco antes de la participación de Nietzsche en la guerra franco-prusiana, supone la profundización en algunos de los temas ya presentados y, sobre todo, un análisis más detenido del paralelismo entre lo apolíneo y lo dionisíaco con los estados corporales del sueño y la embriaguez, orientado a la definición del genio creador como el que tiene el poder de unificar estos principios. El escrito refleja, por lo demás, el entusiasmo que a Nietzsche le produjo la lectura del *Beethoven* de Wagner, con el que descubrió muchas y profundas afinidades[7]. Tampoco se puede olvidar el amistoso diálogo y la asistencia a los cursos sobre la cultura griega que por entonces impartía en la Universidad de Basilea el gran historiador de la Antigüedad helénica y del Renacimiento italiano J. Burckhardt, así como las lecturas y relecturas de muchas obras de importantes sabios del momento, desde las de otro relevante colega de esa misma institución, uno de los padres de la moderna antropología social, J. J. Bachofen, hasta las de K. O. Müller, Fr. Creuzer, Y. von Wartenburg, J. Bernays, etc., para no retrotraernos a los grandes antecesores ya por entonces consagrados como clásicos a seguir: Winkelmann, Lessing, Hölderlin, Schiller, Goethe y Schelling. Las condensadas notas de nuestra edición intentan informar de todas estas fuentes tan diversas con las que se detectan relaciones.

El texto de *El nacimiento del pensamiento trágico*, que aparece en la KGW y en la KSA como otro texto preparatorio, es una mera transcripción de *La visión dionisíaca del mundo* que Nietzsche redactó para Cosima Wagner como regalo de Navidad en 1870, y por ello no se repite por separado en nuestra edición. Lo mismo hay que decir de *Sócrates y la tragedia griega,* un escrito compuesto por textos que reproducen literalmente párrafos de *El nacimiento de la tragedia*, concretamente los siguientes, y por este orden: capítulos 11, 12 (párrafo 1), 8 (párrafo 6), 9, 10 (párrafo 1), 12 (párrafo 2), y capítulos 13 al 15. Al parecer éste fue un escrito que Nietzsche tenía así elaborado y que luego despedazó para reintegrarlo en diversos momentos de *El nacimiento de la tragedia* cuando ultimó su redacción. El título también sufrió una serie de transformaciones y pasó por varias etapas según la temática acentuada, por ejemplo, unas veces se llamó *Consideraciones sobre la Antigüedad*, otras *La tragedia y los espíritus libres*, o bien *De Homero a Sócrates*, *Sócrates y la tragedia griega*, *Sócrates y el instinto*, *Tragedia y ditirambo dramático*, *Arte y ciencia*, *La tragedia y la serenidad griega*, *Serenidad griega*, e incluso *Música y tragedia*, y también, acercándose al rótulo final, éste: *Origen y meta*

[6] Texto traducido en el vol. II de esta edición.

[7] Cfr. la carta de Nietzsche a Wagner de 10 de noviembre de 1870.

de la tragedia. En la primera edición, la de 1872, la obra se llamaba *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*. El mismo título tenía la segunda edición, publicada en 1874, en la que Nietzsche introdujo correcciones en el texto. Pero para la tercera, la de 1886, que comienza con un formidable prólogo nuevo, el «Ensayo de autocrítica», su autor modificó el título, que pasó a ser el definitivo, añadiéndole un subtítulo que suele olvidarse: *El nacimiento de la tragedia, o Grecia y el pesimismo*.

Respecto al contenido mismo de la obra y su gran complejidad interna, remitimos al lector más arriba a la *Introducción general*, donde se trata la cuestión con suficiente amplitud. Conviene indicar que ese libro juvenil y primerizo es, a los ojos de su propio autor, un «libro problemático», «singular y difícilmente accesible», «imposible» y «extraño», un libro para artistas excepcionales que cuenten con capacidades analíticas, en el que habla «un alma mística y casi menádica». Advertidos estamos, por tanto, ya que para adentrarnos en sus espacios nucleares necesitamos una preparación especial, o, si se prefiere, una suerte de «iniciación». El formidable caudal que aporta es como el de una catarata gigantesca de múltiples brazos. No sólo encontraremos una teoría explícita de la génesis de la tragedia griega, o un complicado debate a tres bandas sobre la catarsis que la tragedia proporciona, desmarcándose expresamente de versiones de la *Poética* aristotélica que sólo atienden a descargas psicológicas o a purificaciones de tipo moral, y reivindicando la experiencia estética pura e integral que se puede alcanzar a vivir si se es un espectador y un oyente genuinamente estéticos. También descubriremos en esta obra una lección sobre la Grecia Antigua, la del siglo VI en especial, con el orfismo y los misterios, los grandes presocráticos y los primeros certámenes trágicos, así como sobre la modernidad y la ciencia, sobre Sócrates y el platonismo, sobre la filosofía del mito, la fisiología del arte, la estética de la ópera y del drama musical. Prestando atención podremos hasta vislumbrar el tesoro quizá más significativo que encierra entre sus páginas, una filosofía de la existencia que comienza a consolidarse en una incipiente versión, una sabiduría trágica alegre, activa y creativa que se separa ya del cristianismo y del budismo, así como del negativismo y resignacionismo schopenhauerianos, para indicar caminos de superación del absurdo y de la náusea de la vida e intentar su afirmación y su transfiguración, sin por ello escabullir en ningún momento el dolor, ni esconderlo en ebriedades insignificantes o sonrisas joviales y frívolas, desmontando así una lectura superficial y simplona de la «serenidad» griega que predominaba por entonces y aún perdura. No es sorprendente, pues, el enorme influjo que ha tenido en generaciones de artistas y poetas que fraguaron su vocación en contacto con la opción vital y la insobornable justificación estética de la existencia que defiende esta obra testimonial de tanta fascinación. Ciertamente, este libro insólito y genial, como bien se merecía, ha tenido una incidencia colosal, y se ha convertido ya, sin duda alguna, en todo un clásico de necesaria lectura para detectar y entender las múltiples huellas que ha dejado en diferentes campos y disciplinas, que han contraído con él una deuda impagable. Pero también hay que decir, volviendo a la fértil biografía del filósofo, que, a pesar de la extraña combinatoria que lo configura, repleta de magmas, mezclas ambiguas y de afirmaciones muy pronto desmentidas y fuertemente criticadas por su propio autor, su inequívoco trasfondo, las premoniciones que lo surcan, los interrogantes que suscita y que enseña a cuestionar, los hondos e insolubles problemas que plantea, así como las opciones que se atreve a insinuar y a defender, son rasgos persistentes de una experiencia de la vida, de un estilo de personalidad, de una transvaloración y una sabiduría radicales, hijas del discípulo de un dios desconocido, que bien se puede afirmar sin riesgo a equivocarse que toda la escritura y la filosofía

posteriores de este portentoso creador se hallan en ciernes entre sus párrafos, como pepitas de oro, como vetas auríferas en una mina inagotable y generosa. Sirviéndonos de una metáfora musical, de una ópera o sinfonía, por poner un afortunado ejemplo de W. Ries, estamos ante esa obertura que ya presenta los *leit-motivs* que luego se desarrollarán, con ella oímos ya todos los principales temas que años después, a lo largo de las diversas etapas de este legado inmenso, sufrirán distintas variaciones y mostrarán todo su amplio perfil. He aquí, en consecuencia, motivos más que suficientes para que visitemos sus parajes, nos adentremos en sus laberintos y le prestemos siempre máxima atención: acaso siga demostrando que es capaz de transformar nuestra forma de pensar y de expresarnos, y hasta puede que altere en cierto modo nuestros hábitos de vida y el sentido de lo que hacemos.

Como hace años se hizo en otras lenguas, nuestro trabajo ha intentado aprovechar las pertinentes sugerencias del pensamiento feminista en antropología filosófica y, aunque bien sabemos que es habitual hablar de «hombre griego», «hombre de ciencia», «hombre del Renacimiento», «hombre teórico» y «hombre moderno», por poner unos pocos ejemplos, siempre que en alemán el término usado por Nietzsche haya sido «*Mensch*» hemos procurado que en castellano se lea casi siempre «ser humano», o, en plural, los «humanos», en pocas ocasiones nos hemos inclinado por «persona», alguna vez incluso por «individuo» si el contexto lo recomendaba y lo tornaba neutral, con lo cual, y a pesar de las primeras y acaso desagradables sorpresas que pueda sentir el lector, creemos que pronto nos familiarizamos con esta relativa novedad y, al verla usar normalmente, asumimos como obvio que se nos hable del «ser humano del Renacimiento», del «humano teórico» o de la «persona moderna», por seguir con los ejemplos anteriores. Es una forma más de atender tanto a los matices del original como a las exigencias elementales de nuestra propia realidad, recargada con tantas ilegítimas diferenciaciones antropológicas.

La teoría psicoanalítica ha provocado que atendiéramos con detalle las posibles distinciones que traza la escritura nietzscheana entre «*Trieb*» e «*Instinkt*», es decir, entre «pulsión» o «impulso» e «instinto», respectivamente, así como los finos análisis genealógico-históricos de M. Foucault obligan a no confundir con impertinentes sinonimias, por ejemplo, entre «*Ursprung*» y «*Geburt*», esto es, entre «origen» y «nacimiento», respectivamente. La huella de Kant y Schopenhauer, tan evidente en el joven Nietzsche, recomendaba, por otra parte, que se mantuviera la distinción entre «*Schein*» y ese término técnico, como él lo consideraba, que es «*Erscheinung*», por lo cual hemos traducido el primero por «apariencia» y el segundo casi siempre por «fenómeno», o bien, en alguna ocasión, por «manifestación», sobre todo cuando se hallaba en correspondencia con el verbo «*erscheinen*», que hemos procurado traducir por «manifestarse».

El campo de las variadas artes bajo la pulsión apolínea, a saber, el arte plástico y figurativo, el arte del escultor y del pintor, la poesía épica, la interpretación de los sueños, en fin, las artes visuales en general, nos ha obligado a atender en correlación campos semánticos que tienen que ver, valga la reiteración, con fenómenos ópticos, como la grafía de la luz sobre la oscuridad generando imágenes, es decir, con las fotografías, o con el reflejo de una imagen en un espejo o sobre la negra superficie de las aguas de un lago, y a distinguir la reverberación de los rayos luminosos en similares contextos. El mismo cuidado exige el territorio de lo acústico, el arte dionisíaco del sonido, en una palabra, la música, con sus ritmos, sus dinámicas y dinamismos, sus armonías y sus melodías, así como las diversas funciones que la música puede cumplir, a saber, brindar una expresión inmediata y como tridimensional del fondo

de la realidad, una réplica o vaciado de la misma, o bien imitar y copiar el mundo de los fenómenos, degenerando así sus potencialidades. La gama con la que Nietzsche juega es rica y precisa, por ello conviene no reducir sus gradaciones y tonalidades.

Sabios intérpretes de su filosofía que son, a su vez, finos traductores de sus obras, como E. Blondel, han indicado con acierto que «*la problématique de la culture chez Nietzsche a été méconnue, et pourtant elle constitue l'origine et le centre de sa pensée*»[8]. El capítulo 19 de *El nacimiento de la tragedia* viene a decir esto mismo con otras palabras: «todo lo que nosotros llamamos ahora cultura (*Kultur*), formación (*Bildung*), civilización (*Zivilisation*) tendrá que presentarse alguna vez ante el infalible juez Dioniso». Ahora bien, rastrear los textos que permitan reconstruir la *filosofía de la cultura* de Nietzsche utilizando las traducciones existentes es un problema arduo, casi imposible incluso de percibir y plantear, porque a menudo esas traducciones castellanas, respetando usos del XIX ya consagrados por viejas costumbres y acusando la profunda huella de idiomas como el francés y el inglés, desdibujan los importantes matices del original, sobre todo si con frecuencia confunden los tres términos que sentencias como la que acabamos de citar obligan a distinguir. Ahora bien, estos idiomas, como es sabido y N. Elias explicó con claridad, en tales usos no coinciden en absoluto con el alemán, ni con su sistema de valores y su historia social desde el siglo XVIII, generándose drásticas diferencias entre ellos que la Primera Guerra Mundial acabó de sancionar, recuérdese, por ejemplo, el debate que se desencadenó por entonces en torno a los conceptos paradigmáticos de «civilización» y «cultura». Esta cuestión se complica de manera muy enrevesada y hasta ridícula, ya que también suele ser habitual traducir, por ejemplo, el término que se aplica a quienes cuentan con «*Bildung*», con formación, esto es, los «*Gebildete*», como los «cultos», con lo cual, cuando Nietzsche critica las opiniones de este influyente colectivo y diagnostica de manera intempestiva que su predominio demuestra la inexistencia de una verdadera «*Kultur*», resulta un tanto paradójico leer entonces en castellano que precisamente los que son «cultos» carecen de «cultura». También es fuente de confusiones traducir «*Kultur*» por «civilización», ya que en ese caso se malinterpretan las críticas a la «civilización latina» y se pierde la pertinente distinción explícita con la «cultura alemana». En fin, no es éste el momento de ofrecer toda una casuística de perplejidades y despropósitos que se han producido a menudo en el tratamiento de autores germanos, llámense Herder, Hegel o Thomas Mann, por parte de muchos traductores, historiadores y filósofos hispanos en el caso de Nietzsche se repiten y hasta se acrecientan esas incoherencias, con el triste resultado de obstruir de raíz cualquier posible intento de precisar su decisivo combate contra determinada «cultura» y a favor de una cultura *otra*. A nuestro entender, aquí radicaría quizá la aportación más novedosa que hemos tratado de ofrecer en esta traducción. El ejercicio de una disciplina antropológica tan descuidada en ocasiones como es la *filosofía de la cultura* nos reclamaba desde los mismos comentarios de textos que se perfilara este necesario trabajo, y esperamos que ahora ya podremos consultar sus obras para entender cómo Nietzsche cultivó este «*Kultur-Complex*» que era para él tan prioritario.

JOAN B. LLINARES

[8] Blondel, E., *Nietzsche le corps et la culture*, PUF, París, 2006, p. 65.

EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA

ENSAYO DE AUTOCRÍTICA

1

Sea lo que sea aquello que esté en el fundamento de este libro problemático: tiene que haber sido una cuestión de primer rango y de sumo interés, y además una cuestión profundamente personal — testimonio de ello es la época en la que surgió, *a pesar de* la que surgió, la excitante época de la guerra franco-alemana de 1870-1871. Mientras los ruidos atronadores de la batalla de Wörth se expandían por Europa, el pensativo soñador y amigo de enigmas a quien se le deparó la paternidad de este libro estaba en algún rincón de los Alpes muy dentro de sus sueños y enigmas, por consiguiente muy preocupado y despreocupado al mismo tiempo, y ponía por escrito sus pensamientos sobre los *griegos*, — el núcleo del libro singular y difícilmente accesible al que estará dedicado este tardío prólogo (o epílogo). Unas semanas después: y él mismo se encontraba bajo los muros de Metz, sin haberse liberado aún de los signos de interrogación que había colocado a la presunta «serenidad» de los griegos y del arte griego[1]; hasta que por fin, en aquel mes de hondísima tensión, cuando en Versalles se deliberaba sobre la paz, también él consiguió hacer la paz consigo mismo y, curándose lentamente de una enfermedad que había contraído en el campo de batalla, comprobó en sí de manera definitiva el «nacimiento de la tragedia en el espíritu de la *música*»[2]. — ¿En la música? ¿Música y tragedia? ¿Griegos y música-de-tragedia? ¿Griegos y la obra de arte del pesimismo? La especie más lograda, más bella, la que ha sido más y mejor envidiada, la que más seduce a vivir de todos los seres humanos que ha habido hasta ahora, los griegos — ¿cómo? ¿Tuvieron precisamente ellos *necesidad* de la tragedia? Más aún — ¿del arte? ¿Para qué — el arte griego?...

Se adivina en qué lugar se había puesto el gran signo de interrogación sobre el valor de la existencia al plantear estas cuestiones. ¿Es el pesimismo *necesariamente* el signo del declive, de la ruina, del fracaso, de los instintos fatigados y debilitados? — ¿como lo fue entre los indios, como lo es, según todas las apariencias, entre nosotros, los humanos y europeos «modernos»? ¿Existe un pesimismo de la *fortaleza*? ¿Una predilección intelectual por lo duro, espantoso, malvado, problemático de la existencia, predilección que es fruto del bienestar, de la salud desbordante, de la *plenitud* de la existencia? ¿Hay acaso un

[1] Alusión a las concepciones clasicistas de Winckelmann, que Nietzsche critica continuamente: «Podría decirse que el concepto de "clásico" —, tal como Winckelmann y Goethe lo habían formulado, no sólo no explicaba el elemento dionisíaco, sino que lo excluía de él». FP IV, 14 [35].

[2] Cfr. FP I, 9 [3].

sufrimiento en la sobreplenitud misma? ¿Una tentadora valentía de la mirada más aguda, valentía que *desea vivamente* lo terrible, como el adversario, el digno adversario en el que puede probar su fuerza?, ¿en el que quiere aprender qué es «el sentir miedo»? ¿Qué significa, precisamente en los griegos de la época mejor, más fuerte, más valiente, el mito *trágico*? ¿Y el fenómeno tremendo de lo dionisíaco? ¿Qué significa, nacida de él, la tragedia? — Y por otra parte: aquello de que murió la tragedia, el socratismo de la moral, la dialéctica, suficiencia y serenidad del ser humano teórico — ¿cómo?, ¿no podría ser precisamente este socratismo un signo de declive, de fatiga y enfermedad, de unos instintos que se disuelven anárquicamente? ¿Y la «serenidad griega» del helenismo tardío, solamente un arrebol vespertino? ¿La voluntad epicúrea *contra* el pesimismo, solamente una precaución de alguien que sufre? Y la ciencia misma, nuestra ciencia — sí, ¿qué significa en general, considerada como síntoma de vida, toda ciencia? ¿Para qué, peor aún, *de dónde* — toda ciencia? ¿Cómo? ¿Es quizá el cientificismo solamente un miedo y una evasiva ante el pesimismo? ¿Una refinada y legítima defensa — contra la *verdad*? Y, hablando en términos morales, ¿algo así como cobardía y falsedad? Hablando en términos no-morales, ¿una astucia? Oh Sócrates, Sócrates, ¿fue ése acaso *tu* secreto? Oh irónico misterioso, ¿fue ésa acaso tu — ironía? — —

2

Lo que yo conseguí agarrar entonces, algo terrible y peligroso, un problema con cuernos, no necesaria ni precisamente un toro, en todo caso un problema *nuevo*: hoy yo diría que fue el *problema de la ciencia* misma — la ciencia entendida por vez primera como problemática, como cuestionable. Pero el libro en el que entonces se exteriorizaron mi juvenil valor y mi juvenil recelo — ¡qué tipo de libro *imposible* tenía que resultar de una tarea tan contraria a la juventud! Construido todo él con vivencias propias, prematuras y demasiado verdes, que estaban todas rozando el umbral de lo comunicable, colocado en el terreno del *arte* — pues no se puede conocer el problema de la ciencia en el terreno de la ciencia —, un libro tal vez para artistas con la disposición adicional de capacidades analíticas y retrospectivas (es decir, para una especie-de-excepción de artistas, a quienes hay que buscar y ni siquiera se querría buscar...), lleno de innovaciones psicológicas y de secretos-de-artista, con una metafísica-de-artista en el trasfondo, una obra juvenil llena de coraje juvenil y de melancolía-de-juventud, independiente, obstinada-y-autónoma incluso allí donde parece someterse a una autoridad y a una veneración propia, en pocas palabras, una obra primeriza también en el mal sentido de la expresión, sujeta, a pesar de su problema senil, a todos los defectos de la juventud, sobre todo a su «excesiva longitud», a su «tormenta y arrebato» (*Sturm und Drang*): por otra parte, en lo que respecta al éxito que tuvo (especialmente en el gran artista al que se dirigía como para un diálogo, en Richard Wagner), un libro *probado*, quiero decir, un libro que, en todo caso, ha conseguido satisfacer «a los mejores de su tiempo». Ya por esto se lo debería tratar con algún respeto y silencio; sin embargo, no quiero reprimir por completo cuán desagradable se me aparece ahora, cuán extraño se encuentra ahora, dieciséis años después, ante mí — ante un ojo más viejo, cien veces más exigente, pero que en modo alguno se ha vuelto más frío, un ojo que tampoco se hizo más extraño a aquella tarea a la que este libro audaz se atrevió por vez primera a acercarse — *ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida...*

3

Dicho una vez más, hoy es para mí un libro imposible — lo considero mal escrito, pesado, molesto, repleto de imágenes que exasperan y confunden, sentimental, acá y allá azucarado hasta lo femenino, desigual en el *tempo* [ritmo], sin voluntad de limpieza lógica, muy convencido y por ello dispensándose de dar demostraciones, desconfiado incluso de la *conveniencia*[3] de dar demostraciones, como un libro para iniciados, como una «música» para aquellos que han sido bautizado en la música, para aquellos que desde el comienzo de las cosas están vinculados por experiencias-artísticas comunes y raras, como signo de reconocimiento para parientes de sangre *in artibus* [en cuestiones artísticas], — un libro arrogante y entusiasta, que de antemano se cierra al *profanum vulgus* [vulgo profano] de los «individuos con formación» más aún que al «pueblo», pero que, como su incidencia demostró y demuestra, ha de ser también bastante experto en buscar sus compañeros de entusiasmo y en atraerlos hacia nuevas sendas ocultas y pistas de baile. Aquí hablaba en todo caso — esto se admitió con tanta curiosidad como aversión — una voz *extraña*[4], el discípulo de un «dios» todavía «desconocido», que por el momento se había escondido bajo la capucha del docto, bajo la pesadez y el dialéctico malhumor del alemán[5], incluso bajo los malos modales del wagneriano; aquí se hallaba un espíritu con necesidades extrañas, carentes aún de nombre, una memoria rebosante de preguntas, de experiencias, de oscuros secretos, a cuyo margen estaba escrito el nombre Dioniso como un signo más de interrogación: aquí hablaba — así se dijo con desconfianza — algo que era como una alma mística y casi menádica, la cual con dificultades y de manera arbitraria, casi indecisa sobre si quería comunicarse o quería ocultarse, balbuceaba por así decirlo en un idioma extraño. Hubiera debido *cantar*, esa «nueva alma» — ¡y no hablar! Qué lástima que lo que entonces tenía que decir no me atreviera a decirlo como poeta: ¡quizá lo habría podido conseguir! O, al menos, como filólogo: — ¡pues todavía hoy casi todo sigue estando para el filólogo por descubrir y excavar en este ámbito! Sobre todo el problema *de que* aquí hay un problema, — y de que los griegos, mientras no tengamos una respuesta a la pregunta «¿qué es lo dionisíaco?», seguirán siendo completamente desconocidos e inimaginables...

4

Sí, ¿qué es lo dionisíaco? — En este libro hay una respuesta a esa pregunta — en él habla una persona «que sabe», el iniciado y discípulo de su dios. Quizá ahora yo hablaría con más precaución y menos elocuencia de una cuestión psicológica tan difícil como la del origen de la tragedia entre los griegos. Una cuestión fundamental es

[3] *Schicklichkeit*, conveniencia. Cfr. sobre este término FW, Prólogo, af. 4, y el eco de ello en NW, Epílogo.

[4] Esa voz extraña es la de alguien que concibe de un modo nuevo la tarea de la filología clásica: «Reforma de los estudios sobre la Antigüedad. Winckelmann. Entiendo el estudio de la lengua. Pero un filólogo clásico debe ser mucho más que un hombre de ciencia: debe ser el típico maestro... ¡Cómo se puede existir como «maestro»! Los filósofos griegos nos sirven de modelo. Apelo a mis amigos. — Si la filología no tiene que ser un almacén de datos o una hipocresía, no es posible entonces seguir viviendo en el antiguo círculo». FP I, 7 [74].

[5] Cfr. Blasche, S., «Hegelianismen im Umfeld von Nietzsches *Geburt der Tragödie*», en *Nietzsche Studien*, 1986 (15), p. 59.

la relación del griego con el dolor, su grado de sensibilidad, — ¿permaneció esa relación idéntica a sí misma?, ¿o se invirtió? — esa cuestión de si realmente su cada vez más fuerte *deseo de belleza*, de fiestas, diversiones, nuevos cultos, ¿surgió de la carencia, de la privación, de la melancolía, del dolor? Suponiendo, en efecto, que precisamente esto fuese verdadero — y Pericles (o Tucídides) nos lo da a entender en el gran discurso fúnebre—: ¿de dónde tendría que proceder entonces el deseo opuesto, un deseo que predominó antes en el tiempo, el *deseo de lo feo*, la buena, estricta voluntad del heleno primitivo, una voluntad de pesimismo, de mito trágico, de dar imagen a todo lo terrible, malvado, enigmático, aniquilador y funesto que se encuentra en el fondo de la existencia, — de dónde tendría que provenir entonces la tragedia? ¿Quizá del *placer*, de la fuerza, de una salud desbordante, de una plenitud sobremanera grande? ¿Y qué significado tiene entonces, formulando la pregunta en términos fisiológicos, aquella demencia de que surgió tanto el arte trágico como el cómico, la demencia dionisíaca? ¿Cómo? ¿Acaso no es la demencia, necesariamente, el síntoma de la degeneración, del declive, de la cultura sobremanera tardía? ¿Hay tal vez — una pregunta para médicos de locos — neurosis de la *salud*?, ¿de la juventud-y de la adolescencia-de-un-pueblo? ¿A qué remite aquella síntesis de dios y macho cabrío en el sátiro? ¿Desde qué vivencia de sí mismo, para colmar qué necesidad apremiante tuvo el griego que imaginarse al entusiasta dionisíaco y al dionisíaco ser humano primordial como un sátiro? Y en lo que se refiere al origen del coro trágico: ¿hubo tal vez éxtasis endémicos en aquellos siglos en los que el cuerpo griego florecía, en los que el alma griega rebosaba de vida? ¿Visiones y alucinaciones que se comunicaban a comunidades enteras, a asambleas enteras convocadas para el culto? ¿Cómo?, ¿y si los griegos, precisamente en la opulencia de su juventud, tuvieron la voluntad *de lo* trágico y fueron pesimistas?, ¿y si fue precisamente la demencia, para utilizar una expresión de Platón, la que trajo las *máximas* bendiciones sobre la Hélade? ¿Y si, por otra parte y de manera inversa, los griegos, precisamente en los tiempos de su disolución y debilidad, se volvieron cada vez más optimistas, más superficiales, más comediantes, también más ansiosos de lógica y de logicización del mundo, es decir, se hicieron a la vez «más serenos» y «más científicos»? ¿Cómo?, ¿y si tal vez, a pesar de todas las «ideas modernas» y los prejuicios del gusto democrático, pudieran la victoria del *optimismo*, la *racionalidad* que ha llegado a ser predominante, el *utilitarismo* práctico y teórico, al igual que la democracia misma, de la que aquél es coetáneo, — ser un síntoma de fuerza declinante, de vejez inminente, de fatiga fisiológica? ¿Y precisamente *no* — el pesimismo? ¿Fue Epicuro un optimista — precisamente en cuanto era *alguien que sufría*? — — Se ve que es un cargamento entero de difíciles cuestiones el que este libro se lanzó a asumir, — ¡añadamos además su cuestión más difícil! ¿Qué significa, vista con la óptica de la *vida*, — la moral?...

5

Ya en el prólogo a Richard Wagner se presenta el arte —y *no* la moral— como la actividad propiamente *metafísica* del ser humano; en el libro mismo retorna en varias ocasiones la provocativa tesis de que sólo como fenómeno estético está *justificada* la existencia del mundo. De hecho el libro entero sólo conoce un sentido-de-artista (*Künstler-Sinn*) y un segundo-sentido-de-artista detrás de todo acontecer, — un «dios», si se quiere, pero, ciertamente, tan sólo un dios-artista (*Künstler-Gott*) des-

provisto por completo de escrúpulos y de moral, el cual, tanto en el construir como en el destruir, tanto en el bien como en el mal, quiere darse cuenta de su placer y de su autocracia, que son iguales, el cual, creando mundos, se libera de la *necesidad* de la plenitud y la *sobreplenitud*, del *sufrimiento* de las antítesis que en él se han concentrado. El mundo, en cada instante la *alcanzada* redención de dios, en cuanto es la visión eternamente cambiante, eternamente nueva del ser más sufriente, más antitético, más contradictorio, el cual sólo sabe redimirse en la *apariencia*: a toda esta metafísica-de-artista se la puede denominar arbitraria, ociosa, fantástica —, lo esencial al respecto es que tal metafísica delata ya un espíritu que alguna vez, asumiendo todos los riesgos, se defenderá contra la interpretación *moral* y el significado *moral* de la existencia. Aquí se anuncia, quizá por vez primera, un pesimismo «más allá del bien y del mal», aquí toma la palabra y se formula aquella «perversidad de los sentimientos» contra la que Schopenhauer no se cansó de lanzar de antemano sus maldiciones y sus rayos más furiosos, — una filosofía que se atreve a colocar, a degradar la moral misma poniéndola en el mundo fenoménico, y no sólo entre los «fenómenos» (en el sentido de este *terminus technicus* idealista), sino entre los «engaños», como apariencia, ilusión, error, interpretación, arreglo, arte. Quizá se pueda apreciar de manera óptima la profundidad de esta tendencia *antimoral* en el silencio precavido y hostil con el que se trata al cristianismo en el libro entero, — el cristianismo como la más aberrante transcripción del tema moral que la humanidad ha llegado a escuchar hasta ahora. En verdad, respecto a la interpretación del mundo y la justificación-del-mundo puramente estéticas, tal como se enseñan en las teorías de este libro, no hay ninguna antítesis más grande que la doctrina cristiana, la cual es y quiere ser *sólo* una doctrina moral, y con sus normas absolutas, por ejemplo, ya con su veracidad de Dios, relega el arte, *todo* arte, al reino de la *mentira*, — es decir, lo niega, lo reprueba, lo condena. Detrás de semejante manera de pensar y de valorar, que, mientras sea de algún modo auténtica, ha de ser hostil al arte, percibía yo también desde siempre lo *hostil a la vida*, la aversión rencorosa y vengativa contra la vida misma: pues toda vida se basa en la apariencia, en el arte, en el engaño, en la óptica, en la necesidad de las perspectivas y del error. El cristianismo fue desde el inicio, de manera esencial y fundamental, asco y hastío de la vida respecto a la vida, los cuales, con la creencia en una vida «distinta» o «mejor», sólo conseguían disfrazarse, sólo conseguían ocultarse, sólo conseguían engalanarse. El odio al «mundo», la maldición de los afectos, el miedo a la belleza y a la sensualidad, un más allá inventado para calumniar mejor el más acá, en el fondo un deseo ardiente de adentrarse en la nada, en el final, en el descanso, hasta llegar al «sábado de los sábados» — todo esto, así como la voluntad incondicional del cristianismo de admitir *sólo* valores morales, me pareció siempre la forma más peligrosa y siniestra de todas las formas posibles de una «voluntad de ocaso», me pareció, cuando menos, un signo de muy grave enfermedad, de muy profundos cansancio, desaliento, agotamiento, empobrecimiento de la vida, — pues ante la moral (especialmente ante la moral cristiana, es decir, ante la moral incondicional) la vida *tiene que* estar equivocada de manera constante e inevitable, porque la vida *es* algo esencialmente amoral, — la vida, finalmente, oprimida bajo el peso del desprecio y del eterno no, ha de sentirse como indigna de ser apetecida, como no-válida en sí. La moral misma — ¿cómo?, ¿no sería la moral una «voluntad de negación de la vida», un instinto secreto de aniquilación, un principio de ruina, de empequeñecimiento, de calumnia, un comienzo del final? ¿Y, en consecuencia, el peligro de los peligros?... *Contra* la moral, así pues, se volvió entonces, con este libro problemático, mi instinto,

como un instinto defensor de la vida, y se inventó una contradoctrina radical y una contravaloración radical de la vida, una doctrina y una valoración opuestas puramente artísticas, una doctrina y una valoración *anticristianas*. ¿Cómo denominarlas? Como filólogo y como ser humano dedicado a las palabras las bauticé, no sin cierta libertad — pues ¿quién sabría el nombre correcto del Anticristo? — con el nombre de un dios griego: yo las llamé *dionisíacas*. —

6

¿Se entiende cuál es la tarea que me atreví ya a abordar con este libro?... ¡Cuánto lamento ahora que aún no tuviera entonces el coraje (¿o la inmodestia?) de permitirme, en todos los aspectos, también un *lenguaje propio* para intuiciones y audacias tan propias, — que intentara yo expresar a duras penas, con fórmulas schopenhauerianas y kantianas, valoraciones extrañas y nuevas, que iban radicalmente en contra del espíritu de Kant y de Schopenhauer, así como en contra de su gusto! ¿Y de qué modo pensaba Schopenhauer sobre la tragedia? «Lo que confiere a todo lo trágico el impulso peculiar hacia la elevación — dice en *El mundo como voluntad y representación*, II, 495 — es la presentación del conocimiento de que el mundo, la vida no pueden dar una satisfacción auténtica, por tanto, *no* son *dignos* de nuestro apego: en esto consiste el espíritu trágico —, ese espíritu conduce, así pues, a la *resignación*». ¡Oh, de qué manera tan diferente me hablaba a mí Dioniso! ¡Oh, qué lejos se hallaba entonces de mí precisamente todo ese resignacionismo! — Pero en el libro hay algo mucho peor, que yo ahora lamento más aún que haber oscurecido y deteriorado presentimientos dionisíacos con fórmulas schopenhauerianas: a saber, ¡que para mí *quedó deteriorado*, y de forma absoluta, el grandioso *problema griego*, tal como a mí se me había presentado, por la intromisión de las cosas más modernas! ¡Que puse esperanzas donde no había nada que esperar, donde todo apuntaba de manera demasiado clara hacia un final! ¡Que, basándome en la última música alemana, comencé a inventarme fábulas sobre el «ser alemán», como si éste estuviera precisamente a punto de descubrirse y de reencontrarse a sí mismo — y ello en una época en la que el espíritu alemán, que no hacía aún mucho tiempo había tenido la voluntad de dominio sobre Europa, la fuerza de ser guía de Europa, acababa de *dimitir* definitiva e irrevocablemente y, bajo la pomposa excusa de una fundación-del-*Reich*, hacía su tránsito a la mediocrización, a la democracia y a las «ideas modernas»! De hecho, entre tanto he aprendido a pensar de manera suficientemente desprovista de esperanzas y miramientos acerca de ese «ser alemán», al igual que de la *música alemana* de ahora, la cual es romanticismo de los pies a la cabeza y la menos griega de todas las formas posibles de arte: y todavía más, una destrozadora de nervios de primer rango, doblemente peligrosa en un pueblo que ama la bebida y honra la oscuridad como una virtud, es decir, en su doble propiedad de narcótico que embriaga y, a la vez, *ofusca*. — Al margen, obviamente, de todas las esperanzas apresuradas y las erróneas aplicaciones prácticas al presente más inmediato con las que me estropeé entonces mi primer libro, permanece el gran signo de interrogación dionisíaco, tal como en él está planteado, también en lo que se refiere a la música: ¿cómo tendría que estar constituida una música que no fuera ya de origen romántico, igual que el de la alemana — sino de origen *dionisíaco*?...

7

— Pero, señor mío, ¿qué es romanticismo en el mundo entero si *su* libro no es romanticismo? ¿Se puede atizar el odio profundo contra el «tiempo de ahora», la «realidad» y las «ideas modernas» más allá de lo que se hizo en su metafísica-de-artista? — ¿la cual prefiere creer hasta en la nada, hasta en el demonio, antes que en el «ahora»? ¿No se oye, saliendo por debajo de todo su arte-de-las-voces y de su seducción-de-los-oídos contrapuntística, el zumbido de un bajo continuo de cólera y de placer destructivo, una furiosa resolución contra todo lo que es «ahora», una voluntad que en modo alguno está demasiado lejos del nihilismo práctico y que parece decir «¡es preferible que nada sea verdadero antes de que *vosotros* tengáis razón, antes de que *vuestra* verdad siga teniendo razón!»? Escuche usted mismo, señor pesimista y deificador del arte, con un oído más abierto, un único pasaje escogido de su libro, aquel pasaje-de-los-matadores-de-dragones que no está desprovisto de elocuencia, y que puede sonar de manera capciosa-atraparratas para oídos y corazones jóvenes: ¿cómo?, ¿no es ésta la genuina e inequívoca profesión-de-fe-de-los-románticos de 1830 bajo la máscara del pesimismo de 1850?, tras de la cual también se preludia ya el habitual *finale*-de-los-románticos, — fractura, hundimiento, retorno y prosternación ante una vieja fe, ante *el* viejo dios... ¿Cómo?, ¿no es su libro-de-pesimista incluso una pieza de antihelenidad y de romanticismo, incluso algo «tan embriagador como ofuscante», un narcótico en todo caso, hasta una pieza de música, de música *alemana*? Pero escúchese:

Imaginémonos una generación que crezca con ese denuedo en la mirada, con ese heroico impulso hacia lo enorme, imaginémonos el paso audaz de estos matadragones, la orgullosa temeridad con la que vuelven la espalda a todas las doctrinas de debilidad del optimismo, para «vivir resueltamente» en integridad y plenitud: *¿no debería ser necesario* que el ser humano trágico de esa cultura, en su autoeducación para la seriedad y para el horror, tuviese que desear un arte nuevo, *el arte del consuelo metafísico*, la tragedia, como la Helena que le es inherente, y tuviese que exclamar con Fausto:

Y no debo yo, con violencia colmada de nostalgia,
traer a la vida esa figura de máxima singularidad?[6].

«¿No debería ser *necesario*?»... ¡No, tres veces no!, jóvenes románticos: ¡*no* debería ser necesario! Pero es muy probable que eso *acabe* así, que *vosotros* acabéis así, es decir, «consolados», como está escrito, pese a toda la autoeducación para la seriedad y para el horror, «metafísicamente consolados», en suma, como acaban los románticos, *cristianamente*... ¡No! Vosotros deberíais aprender antes el arte del consuelo *en el más acá*, — vosotros deberíais aprender a *reír*, mis jóvenes amigos, si, por otro lado, queréis continuar siendo totalmente pesimistas; quizás a consecuencia de ello, como reidores, algún día enviéis de una vez al diablo todo el consuelismo metafísico — ¡y la metafísica en primer lugar! O, para decirlo con el lenguaje de aquel duende dionisíaco cuyo nombre es *Zaratustra*:

Levantad vuestros corazones, hermanos míos, ¡arriba! ¡más arriba!, ¡y no me olvidéis tampoco las piernas! Levantad también vuestras piernas, vosotros buenos bailarines, y aún mejor: ¡sosteneos incluso sobre la cabeza!

[6] Goethe, *Fausto* II, vv. 7438 ss.

Esta corona del que ríe, esta corona de rosas: yo mismo me he puesto sobre mi cabeza esta corona, yo mismo he santificado mis risas. A ningún otro he encontrado suficientemente fuerte hoy para hacer esto.

Zaratustra el bailarín, Zaratustra el ligero, el que hace señas con las alas, uno dispuesto a volar, haciendo señas a todos los pájaros, preparado y listo, bienaventurado en su ligereza: —

Zaratustra el que dice verdad, Zaratustra el que ríe verdad, no un impaciente, no un incondicional, sí uno que ama los saltos y las piruetas: ¡yo mismo me he puesto esa corona sobre mi cabeza!

Esta corona del que ríe, esta corona de rosas: ¡a vosotros, hermanos míos, os arrojo esta corona! Yo he santificado el reír; vosotros hombres superiores, *aprendedme* — ¡a reír!

Así habló Zaratustra, cuarta parte, p. 87[7].

[7] Za IV, «Del hombre superior».

PRÓLOGO A RICHARD WAGNER

Para mantener lejos de mí todas las posibles críticas e irritaciones así como todos los posibles malentendidos a que, dado el peculiar carácter de nuestro público estético, darán lugar los pensamientos reunidos en este escrito[8], y también para poder escribir las palabras de introducción al mismo con idéntica delicia contemplativa de la cual este escrito, como petrificación de horas buenas y sublimes, lleva los signos en cada hoja, tendré presente el instante en el que usted, mi muy venerado amigo, lo recibirá: cómo, quizá tras un paseo vespertino por la nieve invernal, observa el Prometeo desencadenado[9] en la portada, lee mi nombre y tiene de inmediato el convencimiento de que, sea lo que sea aquello que se encuentre en este escrito, el autor tiene algo serio y apremiante que decir, e igualmente está usted enseguida convencido de que, en todo lo que él se imaginó, se comunicaba con usted como con una persona que estuviera presente, y sólo le era lícito escribir aquello que correspondiera a esa presencia. Usted se acordará entonces de que yo me concentré en estos pensamientos por la misma época en la que surgió su excelente escrito conmemorativo sobre Beethoven[10], es decir, en medio de los horrores y sublimidades de la guerra que acababa de estallar. Sin embargo, errarían quienes, en lo que atañe a esa concentración, tal vez pensaran en la antítesis entre excitación patriótica y disipación estética, entre seriedad valiente y juego divertido: a los cuales, en una lectura real de este escrito, podría más bien quedarles claro, para su asombro, con qué problema seriamente alemán tenemos que bregar, problema que nosotros situamos con toda propiedad en el centro de las esperanzas alemanas, como vórtice y punto de transición. Pero quizá precisamente a esos mismos les resultará en definitiva escandaloso ver que se toma tan en serio un problema estético, en el caso, desde luego, de que no estén en condiciones de reconocer en el arte sino un suplemento divertido, un cascabeleo, incluso perfectamente prescindible, añadido a la «seriedad de la existencia»: como si nadie supiera, dada esa contraposición, la importancia que se le presta a semejante «seriedad de la existencia». Que les sirva de enseñanza a esos serios individuos el hecho de que yo estoy convencido de que el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida, en el sentido del hombre al que aquí quiero que esté dedicado este escrito, como a mi sublime precursor en este camino.

Basilea, fin del año 1871

---

[8] Cfr. la carta de Nietzsche a Rohde de 23 de noviembre de 1871.

[9] Prometeo es descrito en el capítulo 9 como el ladrón del fuego divino, el artista titánico. Es la imagen de Dioniso liberado de los límites de la individuación.

[10] Nietzsche se inspira muy profundamente en el contenido de este escrito.

1

Mucho habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado, no sólo al discernimiento lógico, sino a la seguridad inmediata de la intuición[11] de que el desarrollo continuado del arte está ligado a la duplicidad de lo *apolíneo* y de lo *dionisíaco*: de forma similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos, en lucha permanente y en reconciliación que sólo se produce periódicamente. Esos nombres los tomamos en préstamo a los griegos, los cuales hacen que quien discierne pueda percibir las profundas doctrinas secretas de su intuición del arte[12] no, ciertamente, con conceptos, sino con las figuras penetrantemente claras del mundo de sus dioses. Con sus dos divinidades del arte, Apolo y Dioniso, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis tremenda, en origen y metas, entre el arte del escultor, el arte apolíneo, y el arte no-plástico de la música, que es el arte de Dioniso[13]: ambas pulsiones tan diferentes van en compañía, las más de las veces en abierta discordia entre ellas y excitándose mutuamente para tener partos siempre nuevos y cada vez más vigorosos, con el fin de que en ellos se perpetúe la lucha de aquella antítesis, sobre la cual la común palabra «arte» tiende un puente sólo en apariencia; hasta que, finalmente, se manifiestan, gracias a un milagroso acto metafísico de la «voluntad» helénica, apareadas entre sí, y en ese apareamiento engendran por último la obra de arte de la tragedia ática, que es dionisíaca en la misma medida que apolínea.

Para acercar más a nosotros esas dos pulsiones, imaginémoslas, primero, como los mundos artísticos separados de los *sueños* y de la *embriaguez*; entre cuyos fenómenos fisiológicos se puede notar una antítesis que se corresponde con la existente entre lo apolíneo y lo dionisíaco[14]. En los sueños se presentaron por vez primera, según la versión de Lucrecio[15], las magníficas figuras de los dioses ante las almas de

[11] Esta distinción entre discernimiento lógico e intuición inmediata recoge la diferencia establecida por Schopenhauer entre concepto (abstracción, determinabilidad, comunicabilidad) e idea (inabarcable y objeto sólo de intuición). Cfr. WWV, Sup. XXXIV. También, para lo que sigue, Taylor, Ch. S., «Nietzsches Schopenhauerianism», en *Nietzsche Studien*, 1985 (14), pp. 46 ss.

[12] *Kunstanschauung*. Para una discusión del sentido de este término, cfr. Reibnitz, B. v., *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsches «Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik»*, Metzler, Stuttgart, 1992, pp. 65 ss.

[13] Cfr. Platón, *Leyes*, 653d, 665a, 672d. En estos pasajes Platón presenta a Apolo y Dioniso asociados al ritmo y la armonía musical, pero sin oposición entre ellos. Parece ser que en la estética antigua no existía la contraposición entre artes figurativas y artes no figurativas, sino que esto es, en realidad, una elaboración de autores modernos.

[14] Cfr. los comentarios posteriores del Nietzsche maduro a esta contraposición en FP IV, 7 [7], 16 [71] y 17 [9].

[15] Lucrecio, *De rerum natura*, 1169-1182.

los humanos, en los sueños veía el gran escultor la fascinante estructuración de los miembros de seres sobrehumanos, y el poeta helénico, interrogado acerca de los secretos de la procreación poética, también habría hecho alusión a los sueños y habría dado una instrucción similar a la que da Hans Sachs en *Los maestros cantores*:

Amigo mío, ésta es justamente la obra del poeta,
percibir e interpretar sus sueños.
Creedme, la ilusión más verdadera del ser humano
se le ofrece en los sueños:
Todo arte poético y la poesía entera
no es sino interpretación-de-sueños-que-son-verdad.

La bella apariencia de los mundos oníricos, en cuya procreación todo ser humano es artista completo, es el presupuesto de todo arte plástico e incluso, como veremos, de una mitad importante de la poesía. Nosotros gozamos en la comprensión inmediata de la figura, todas las formas nos hablan, no hay nada indiferente ni innecesario. En la vida culminante de esta realidad onírica aún tenemos, sin embargo, la sensación traslúcida de su *apariencia*: ésta es, al menos, mi experiencia, y en defensa de su frecuencia, e incluso de su normalidad, podría aportar muchos testimonios y las sentencias de los poetas. La persona que filosofa tiene hasta el presentimiento de que también debajo de esta realidad en la que vivimos y somos está oculta una segunda realidad completamente diferente, esto es, que la primera también es una apariencia; y al don que permite que los seres humanos y todas las cosas se presenten en determinadas ocasiones como meros fantasmas o imágenes oníricas, Schopenhauer lo califica claramente como la señal distintiva de la aptitud filosófica[16]. El filósofo se relaciona con la realidad de la existencia de la misma manera que el ser humano sensible al arte se comporta con la realidad de los sueños; la contempla con precisión y placer: pues a partir de esas imágenes él se interpreta la vida, en esos sucesos se ejercita para la vida. No son sólo precisamente las imágenes agradables y amistosas las que experimenta en sí mismo con aquella comprensión total: también lo serio, turbio, triste y tenebroso, los impedimentos repentinos, las bromas del azar, las esperas llenas de desasosiego, en una palabra, toda la «divina comedia» de la vida, con su *Infierno*, desfila ante él, no sólo como un juego de sombras — puesto que en esas escenas él también vive y comparte los sufrimientos —, ni tampoco, ciertamente, sin aquella sensación fugaz de apariencia; y tal vez varias personas recuerden, como me sucede a mí, que a veces, en los peligros y terrores de los sueños, se han gritado, animándose a sí mismas, y con éxito: «¡Es un sueño! ¡Quiero seguir soñándolo!». Así me lo han contado también de personas que estuvieron en condiciones de continuar durante tres y más noches seguidas la causalidad de uno y el mismo sueño: hechos que dan claramente testimonio de que nuestro ser más íntimo, el subsuelo común de todos nosotros, vive en sí la experiencia de los sueños con profundo placer y con alegre necesidad.

Esta alegre necesidad de la experiencia onírica también la expresaron los griegos en su Apolo: Apolo, en tanto que dios de todas las fuerzas figurativas, es a la vez el dios vaticinador. Él, que según su etimología es el «resplandeciente» [«*Scheinende*»], la divinidad de la luz, domina también la bella apariencia [*Schein*] del mundo interno

[16] PP II, parágrafos 61-67.

de la fantasía. La verdad superior, la perfección de estos estados en contraposición con la parcialmente comprensible realidad diurna, así como la profunda consciencia de que en el dormir y el soñar la naturaleza cura y ayuda, todo ello es, a la vez, el *analogon* simbólico de la capacidad vaticinadora y de las artes en general, gracias a las cuales la vida se hace posible y digna de ser vivida. Pero aquella delicada línea que a la imagen onírica no le es lícito sobrepasar para no producir efectos patológicos, pues, de lo contrario, la apariencia nos engañaría como si fuese grosera realidad, — tampoco es lícito que falte en la imagen de Apolo: esa mesurada limitación, ese estar libre de las agitaciones más salvajes, ese sabio sosiego del dios escultor. Su ojo, de acuerdo con su origen, ha de ser «solar»; aun cuando esté enojado y mire de mal humor, la solemnidad de la bella apariencia lo recubre. Y de este modo podría ser válido para Apolo, en un sentido excéntrico, aquello que Schopenhauer dice del ser humano atrapado en el velo de Maya. *El mundo como voluntad y representación*, I, p. 416: «Como en el mar embravecido, que, ilimitado por doquier, entre aullidos hace que montañas de olas asciendan y se hundan, un navegante está en una barca, confiando en la débil embarcación; así está tranquilo, en medio de un mundo de tormentos, el individuo humano, sostenido y confiando en el *principium individuationis* [principio de individuación]». En efecto, habría que decir de Apolo que en él han alcanzado su más sublime expresión la confianza imperturbable en ese *principium* y el tranquilo estar ahí de todo el que se encuentra atrapado en él, e incluso se podría designar a Apolo como la magnífica imagen divina del *principium individuationis*, con cuyos gestos y miradas nos hablarían todo el placer y toda la sabiduría de la «apariencia», en compañía de su belleza.

En el mismo pasaje Schopenhauer nos ha descrito el horrible *espanto* que conmociona al ser humano cuando, de repente, en las formas de conocimiento del fenómeno ya no sabe a qué atenerse, mientras el principio de razón parece que sufre, en una cualquiera de sus configuraciones, una excepción. Si a este espanto le añadimos el éxtasis lleno de delicias que, en la misma ruptura del *principium individuationis* se eleva desde el fondo más íntimo del ser humano y de la misma naturaleza, entonces tendremos una visión de la esencia de lo *dionisíaco*, a lo cual la analogía de la *embriaguez* es la que más nos lo acerca. Aquellas agitaciones dionisíacas, en cuya intensificación lo subjetivo desaparece hasta el completo olvido de sí mismo, se despiertan bien por el influjo de la bebida narcótica, de la que hablan en himnos todos los seres humanos y todos los pueblos originarios, o bien en la violenta inminencia de la primavera, que con placer se infiltra por toda la naturaleza. También en la Edad Media alemana multitudes cada vez mayores, hallándose bajo la misma violencia dionisíaca, iban dando vueltas de un sitio a otro, cantando y bailando: en estos danzantes de san Juan y de san Vito reconocemos nosotros los coros báquicos de los griegos, con su prehistoria en Asia Menor, que se remonta hasta Babilonia y los orgiásticos saceos. Hay personas que, por falta de experiencia o por estupidez, se apartan de tales fenómenos como de «enfermedades del pueblo», ridiculizándolos o lamentándolos desde el *sentimiento* de la propia salud: las pobres no sospechan, desde luego, qué cadavérico y espectral es el aspecto que tiene precisamente esa «salud» suya cuando pasa junto a ellas en plena efervescencia la vida ardiente de los entusiastas dionisíacos[17].

[17] Algunos de los aspectos característicos del contraste entre lo apolíneo y lo dionisíaco descritos aquí se encuentran ya en autores en los que Nietzsche se inspira. En concreto, Friedrich Schegel, en su *Sobre el estudio de la poesía griega* (1797), atribuye a lo apolíneo la «calmada reflexión» y a

Bajo la magia de lo dionisíaco no sólo se renueva la alianza de persona a persona: también la naturaleza alienada, hostil o subyugada celebra de nuevo su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el ser humano. De manera voluntaria ofrece la tierra sus dones, y pacíficamente se acercan los animales rapaces de las rocas y del desierto. El carro de Dioniso está cubierto de flores y guirnaldas: bajo su yugo la pantera y el tigre caminan paso a paso. Transformemos el «Canto a la Alegría» de Beethoven en una pintura y no nos quedemos atrás con nuestra fuerza imaginativa cuando millones se postran en el polvo llenos de escalofríos: de esta manera podremos acercarnos a lo dionisíaco. Ahora el esclavo es hombre libre, ahora se rompen todas las rígidas, hostiles delimitaciones que la necesidad, la arbitrariedad o la «moda atrevida» han establecido entre los humanos. Ahora, en el evangelio de la armonía de los mundos, cada cual se siente no sólo unido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino hecho uno con él, como si el velo de Maya estuviera roto y tan sólo revolotease en jirones ante el misterioso Uno-primordial. Cantando y bailando se exterioriza el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar, y está en camino de ponerse a volar por los aires bailando. En sus gestos habla la transformación mágica. Así como ahora los animales hablan y la tierra da leche y miel, así también en él resuena algo sobrenatural: se siente dios, él mismo ahora anda tan extático y erguido como veía en sueños que andaban los dioses. El ser humano no es ya artista, se ha convertido en obra de arte: la artística violencia de la naturaleza entera se revela aquí bajo los escalofríos de la embriaguez para la suma satisfacción deliciosa del Uno-primordial[18]. La arcilla más noble, el mármol más preciado es aquí amasado y tallado, el ser humano, y a los golpes de cincel del artista dionisíaco de los mundos resuena la llamada de los misterios eleusinos: «¿Caéis postrados, millones? Mundo, ¿presientes tú al creador?» —

lo dionisíaco la «divina embriaguez». Friedrich Creuzer, en su *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, Leipzig, 1837-1843, vol. IV, pp. 30 ss., trata del culto a Dioniso desarrollado por el orfismo, un texto que influyó considerablemente sobre Schelling quien, en su *Filosofía de la revelación* (1856-1858), desarrolla una «dionisología» en tres etapas con referencias explícitas a Creuzer. También Friedrich Gottlieb Welcker (*Griechische Götterlehre*, Göttingen, 1860, vol. II, pp. 571-653) trata de la contraposición entre Apolo y Dioniso en el marco de su clasificación de los géneros poéticos, y relaciona directamente la figura de Dioniso con la tragedia. Asimismo, en Karl Ottfried Müller (*Die Dorier*, Breslau, 1844, vol. I, p. 351), se teoriza la lucha entre una música apolínea rigurosa, simple y calmada, y una música dionisíaca inquieta, apasionada y orgiástica.

[18] Para la relación de este Uno-primordial con la concepción schopenhaueriana de la voluntad, cfr. Decher, F., «Nietzsches Metaphysik in der *Geburt der Tragödie* im Verhältnis zur Philosophie Schopenhauers», en *Nietzsche Studien*, 1985 (14), pp. 117 ss.

2

Hasta ahora hemos considerado lo apolíneo y su antítesis, lo dionisíaco, como poderes artísticos que surgen de la naturaleza misma, *sin mediación del artista humano*, y en los cuales las pulsiones artísticas de ésta se satisfacen por vez primera y por vía directa: por un lado, como mundo de imágenes de los sueños, cuya perfección no tiene conexión alguna con la altura intelectual o con la formación artística de la persona individual[19], por otro lado, como realidad embriagada, la cual, a su vez, no presta atención a esa persona, sino que intenta incluso aniquilar al individuo y redimirlo mediante un sentimiento místico de unidad. Todo artista, comparado con estos estados artísticos inmediatos de la naturaleza, es un «imitador»[20], y, ciertamente, o un artista apolíneo de los sueños o un artista dionisíaco de la embriaguez, o en fin —como, por ejemplo, en la tragedia griega— a la vez un artista de la embriaguez y de los sueños: al cual nos lo hemos de imaginar poco más o menos como alguien que, en la borrachera dionisíaca y en la autoalienación mística, se inclina solitario y apartado de los coros entusiastas, y entonces, a través del efecto apolíneo de los sueños, se le revela su propio estado, es decir, su unidad con el fondo más íntimo del mundo, *en una imagen onírica de tipo metafórico*[21].

Siguiendo estos presupuestos y contraposiciones generales nos acercamos ahora a los *griegos* para conocer en qué grado y hasta qué altura se desarrollaron en ellos esas *pulsiones artísticas de la naturaleza*: lo cual nos pondrá en situación de entender y apreciar más hondamente la relación del artista griego con sus arquetipos, o, según la expresión aristotélica, «la imitación de la naturaleza». De los *sueños* de los griegos, aun con toda la literatura onírica y todas las numerosas anécdotas oníricas de ellos mismos, sólo se puede hablar de manera probable, pero, no obstante, con bastante seguridad: contando con la aptitud plástica de su ojo, increíblemente definida y segura, y con su placer vivo y sincero por los colores, no nos será posible sino presuponer, para vergüenza de todos los nacidos con posterioridad, que también sus sueños tenían una causalidad lógica de líneas y contornos, de colores y grupos, una sucesión de escenas parecida a sus mejores relieves, cuya perfección, si fuera posible hacer una

[19] Incluso en su pensamiento de madurez, Nietzsche piensa que el arte es siempre el resultado del juego pulsional del artista, en cuanto coacción de la visión y del orgiasmo. Cfr. FP IV, 14 [36]. El artista desarrolla este juego pulsional que tiene su fuente en la naturaleza misma. Véase más adelante el capítulo 5, donde Nietzsche critica el subjetivismo de Schopenhauer.

[20] Imitación que Nietzsche entiende más en términos spinozistas (imitación de la *natura naturans*) que en términos winckelmannianos (imitación de la *natura naturata*).

[21] Cfr. más adelante el cap. 8, donde se explica con mayor detalle la diferencia entre el poder disolvente del impulso dionisíaco frente al efecto individualizador del espíritu apolíneo, que son fuerzas, al mismo tiempo, contrarias y complementarias.

comparación, nos autorizaría ciertamente a caracterizar como Homeros a los griegos que sueñan y a Homero como un griego que sueña: en un sentido más hondo que si el ser humano moderno, en lo que respecta a sus sueños, se atreviera a compararse con Shakespeare.

Por el contrario, no necesitamos hablar sólo de manera probable cuando se debe poner al descubierto el abismo enorme que separa a los *griegos dionisíacos* de los bárbaros dionisíacos. En todos los confines del mundo antiguo —para dejar aquí de lado el mundo moderno—, desde Roma hasta Babilonia, podemos demostrar la existencia de festividades dionisíacas, cuyo tipo, en el mejor de los casos, se relaciona con el tipo de las griegas como el sátiro barbudo, al que el macho cabrío prestó su nombre y sus atributos, se relaciona con Dioniso mismo. Casi en todas partes el punto central de esas festividades consistía en un desbordante desenfreno sexual, cuyas olas irrumpían acrecidas por encima de toda institución familiar y de sus estatutos venerables; aquí se desencadenaba precisamente a las bestias más salvajes de la naturaleza, hasta llegar a aquella mezcla abominable de voluptuosidad y crueldad que a mí me ha parecido siempre la auténtica «pócima de las brujas». Contra las febriles agitaciones de esas festividades, cuyo conocimiento penetraba hasta los griegos por todos los caminos terrestres y marítimos, ellos estuvieron durante algún tiempo, como parece, completamente asegurados y protegidos por la figura de Apolo, que aquí se levanta en todo su orgullo, el cual no podía oponer la cabeza de Medusa a ningún poder más peligroso que a este poder dionisíaco, grotescamente descomunal. En el arte dórico ha quedado eternizada esa actitud de rechazo mayestático de Apolo. Más arriesgada e incluso imposible se hizo esta resistencia cuando desde la raíz más honda de lo helénico se abrieron paso finalmente pulsiones similares: ahora la actuación del dios délfico se limitó a quitar de las manos de su poderoso adversario, mediante una reconciliación concertada a tiempo, sus armas aniquiladoras. Esta reconciliación es el momento más importante en la historia del culto griego: se mire hacia donde se mire, las revoluciones producidas por este acontecimiento son visibles. Fue la reconciliación de dos adversarios, con nítida delimitación de sus líneas fronterizas, a las que había que atenerse de ahora en adelante, y con envío periódico de regalos honoríficos; en el fondo, el abismo no había quedado salvado por un puente. Pero si vemos el modo en el que el poder dionisíaco se reveló bajo la presión de ese tratado de paz, reconoceremos ahora que, en comparación con aquellos saces babilónicos y su regresión desde el ser humano al tigre y al mono, las orgías dionisíacas de los griegos tienen el significado de festividades de redención del mundo y de días de transfiguración. Sólo en ellas alcanza la naturaleza su júbilo artístico, sólo en ellas el desgarramiento del *principium individuationis* se convierte en un fenómeno artístico. Aquella repugnante pócima de brujas hecha de voluptuosidad y crueldad carecía aquí de fuerza: sólo la maravillosa mezcla y dualidad en los afectos de los entusiastas dionisíacos la recuerdan —como las medicinas hacen que recordemos los venenos mortales—, aquel fenómeno de que los dolores susciten placer, de que el júbilo arranque del pecho sonidos atormentados. En la alegría más alta resuenan el grito del espanto o el lamento nostálgico por una pérdida insustituible. En aquellas festividades griegas irrumpe, por así decirlo, un rasgo sentimental de la naturaleza, como si ésta tuviera que suspirar por su despedazamiento en individuos. El canto y el lenguaje mímico de tales entusiastas con estados de ánimo duplicados fueron para el mundo de la Grecia de Homero algo nuevo e inaudito: y en especial la *música* dionisíaca le provocó horror y espanto. Aunque parece que la música ya era conocida como un arte apolíneo,

lo era, dicho con exactitud, tan sólo como oleaje del ritmo, cuya fuerza figurativa se desarrolló hasta servir de representación de estados apolíneos. La música de Apolo era arquitectónica dórica en sonidos, pero en sonidos solamente insinuados, como son los que emite la cítara. Con cautela se mantuvo apartado, como no-apolíneo, justo el elemento que constituye el carácter de la música dionisíaca y, por tanto, de la música como tal, la violencia estremecedora del sonido, la corriente unitaria de la melodía y el mundo totalmente incomparable de la armonía. En el ditirambo dionisíaco el ser humano es estimulado hasta la máxima intensificación de todas sus capacidades simbólicas; algo jamás sentido se abre paso hacia su exteriorización, la aniquilación del velo de Maya, el ser Uno como genio de la especie, e incluso de la naturaleza. Ahora el ser de la naturaleza debe expresarse simbólicamente; es necesario un nuevo mundo de símbolos, se requiere de golpe todo el simbolismo corporal; no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino el gesto pleno del baile, que mueve rítmicamente todos los miembros[22]. Acto seguido, las otras fuerzas simbólicas, las de la música, crecen de repente con vehemencia, convertidas en rítmica, dinámica y armonía. Para captar este desencadenamiento global de todas las fuerzas simbólicas el ser humano tiene que haber llegado ya a aquella altura de la autoenajenación que quiere expresarse simbólicamente en aquellas fuerzas: ¡al servidor ditirámbico de Dioniso, por tanto, sólo lo entienden sus iguales! ¡Con qué estupefacción tuvo que mirarle el griego apolíneo! Con una estupefacción que era tanto mayor cuanto que con ella se mezclaba el espanto de que en realidad todo aquello no le era, ciertamente, tan extraño, más aún, de que su consciencia apolínea le ocultaba ese mundo dionisíaco sólo como un velo.

[22] Cfr. FP I, 12 [1], donde se expone cómo los símbolos auténticos remiten, no a lo empírico y fenoménico, sino a representaciones inconscientes, y se diferencia entre los distintos niveles del simbolismo corporal. Véase sobre esto último Wagner, R., *Dichtungen und Schriften*, ed. D. Borchmeyer, 10 vols., Insel, Fráncfort del Meno, 1983, en concreto *Oper und Drama* (vol. III), II, cap. IV y III, cap. II.

Para captar esto tenemos que desmontar piedra a piedra, por así decirlo, aquel edificio hecho con gran arte de la *cultura apolínea*, hasta ver los fundamentos en los que se basa. Aquí percibimos en primer lugar las magníficas figuras de los dioses *olímpicos*, que se encuentran en los frontones de ese edificio, y cuyas hazañas, representadas en relieves de poderoso resplandor, adornan sus frisos. Aunque entre ellos también se encuentra Apolo como una divinidad individual junto a otras y sin la pretensión de detentar el primer puesto, eso no debe desconcertarnos. La misma pulsión que se hizo perceptible a nuestros sentidos en Apolo es la que, en realidad, ha dado a luz todo ese mundo olímpico, y en este sentido estamos legitimados para considerar a Apolo como padre del mismo. ¿Cuál fue la enorme necesidad de la que surgió una sociedad tan resplandeciente de seres olímpicos?

Quien se dirija a estos olímpicos teniendo una religión distinta en el corazón y busque en ellos altura ética, más aún, santidad, espiritualización incorpórea, misericordiosas miradas de amor, tendrá pronto que volverles la espalda, malhumorado y decepcionado[23]. Aquí nada recuerda la ascesis, la espiritualidad y el deber: aquí no nos habla sino una existencia exuberante, más aún, triunfal, en la que está divinizado todo lo existente, tanto si es bueno como si es maligno. Y así el espectador se encontrará tan consternado ante esta fantástica superabundancia de vida que se preguntará con qué poción mágica en el cuerpo esos seres humanos superbravos pudieron gozar de la vida, de modo que, mirasen donde mirasen, tenían frente a ellos a Helena, imagen ideal «presente en dulce sensualidad» de su propia existencia, que reía[24]. Pero a este espectador que está ya retrocediendo tenemos que gritarle: «No te vayas de allí, sino oye primero lo que la sabiduría popular griega dice de esa misma vida que aquí se extiende ante ti con una serenidad tan inexplicable.» Dice una vieja leyenda que durante mucho tiempo el rey Midas había perseguido en el bosque al sabio *Sileno*, acompañante de Dioniso, sin poderlo atrapar. Cuando por fin cayó en sus manos, el

[23] Nietzsche parece estar refiriéndose aquí a Carl F. Nägelsbach, que en su obra *Homerische Theologie* (1840), critica la imperfección de los dioses homéricos comparándolos con la santidad del Dios cristiano.

[24] Helena sonriente era, para los griegos, la imagen de la existencia perfecta: «Objetivamente: lo bello es una sonrisa de la naturaleza, un exceso de fuerza y de sentimiento de placer de la existencia: piénsese en las plantas. Lo bello es el cuerpo virginal de la esfinge. La finalidad de lo bello es seducir a la existencia. Pero entonces, ¿qué es propiamente esa sonrisa, esa seducción? Negativamente: el ocultamiento de la pena, la eliminación de todos los pliegues y la jovial mirada del alma de la cosa. «Ve a Helena en cada mujer»: el ansia de existir oculta lo que no es bello. Lo bello es la negación de la pena, o verdadera negación de la pena o negación aparente de ella». FP I, 7 [27]. Cfr. también FP I, 7 [25]: «La naturaleza ansía ardientemente la sonrisa».

rey pregunta qué es para el ser humano lo mejor y más ventajoso de todo. Rígido e inmóvil el demón guarda silencio; hasta que, obligado por el rey, acaba prorrumpiendo en estas palabras, en medio de una risa estridente: «Miserable especie de un día, hijos del azar y del cansancio, ¿por qué me obligas a decirte lo que para ti sería muy provechoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no *ser*, ser *nada*. Y lo mejor en segundo lugar es para ti — morir pronto»[25].

¿Cómo se relaciona el mundo de los dioses olímpicos con esta sabiduría popular? Del mismo modo que la visión plena de éxtasis del mártir torturado se relaciona con sus tormentos.

Ahora, por así decirlo, la montaña mágica del Olimpo se nos abre y nos muestra sus raíces. El griego conoció y sintió los horrores y atrocidades de la existencia: para poder vivir tuvo que colocar delante de ellos la resplandeciente criatura onírica de los olímpicos. Aquella enorme desconfianza frente a los poderes titánicos de la naturaleza, aquella *Moira* [destino] que sin piedad reinaba sobre todos los conocimientos, aquel buitre del gran amigo de los seres humanos, Prometeo, aquel destino horroroso del sabio Edipo, aquella maldición de la estirpe de los Atridas, que obliga a Orestes a ejecutar el asesinato de su madre, en pocas palabras, toda aquella filosofía del dios del bosque, junto con sus ejemplos míticos, por la que perecieron los melancólicos etruscos, — fue superada constantemente, una y otra vez, por los griegos, o en todo caso estuvo velada y sustraída a la mirada, gracias a aquel *mundo intermedio* artístico de los olímpicos. Para poder vivir los griegos tuvieron que crear, por una necesidad muy profunda, estos dioses: ciertamente, nos hemos de imaginar el curso de esta creación de la siguiente manera, el orden de los dioses olímpicos de la alegría se desarrolló en lentas transiciones a partir del originario orden de los dioses titánicos del horror gracias a aquella pulsión apolínea de belleza: como salen las rosas de un arbusto espinoso. De qué otro modo aquel pueblo que sentía de forma tan excitable, que deseaba de manera tan impetuosa, que estaba tan excepcionalmente capacitado para el *sufrimiento*, habría podido soportar la existencia, si ella misma no se le hubiera mostrado en sus dioses, circundada de una gloria superior[26]. La misma pulsión que da vida al arte, en cuanto complemento y consumación de la existencia que seduce para seguir viviendo, fue la que hizo que surgiera también el mundo olímpico, en el cual la «voluntad» helénica se puso delante un espejo transfigurador[27]. Viviéndola ellos mismos es como los dioses justifican la vida humana — ¡única teodicea satisfactoria! La existencia bajo el claro resplandor solar de tales dioses es sentida como lo que en sí es apetecible, y el auténtico *dolor* de los seres humanos homéricos se refiere a la separación de esta existencia, sobre todo a la separación pronta: de modo que ahora podría decirse de ellos, invirtiendo la sabiduría silénica, «lo peor de todo es para ellos el morir pronto, y lo peor en segundo lugar el que alguna vez se tenga que morir». Si alguna vez resuena el lamento, éste vuelve a hablar del Aquiles de corta vida, del

[25] Nietzsche se había referido ya a esta leyenda de Sileno en *Der florentinische Tractat über Homer und Hesiod, ihr Geschlecht und ihren Wettkampf*, y en *Certamen quod dicitur Homeri et Hesiodi*, ambos publicados en el *Rheinisches Museum* en 1870 y 1873. Cfr. KGW II, 1, pp. 271-337 y 339-364. Para las fuentes clásicas de esta leyenda cfr. Reibnitz, B. v., *op. cit.*, pp. 127-131 y Silk, M. S. y Stern, J. P., *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge Univ. Press, pp. 205 ss.

[26] Cfr. más adelante capítulo 24.

[27] «Ésta es la gran ilusión: la voluntad nos mantiene firmes en la existencia y adapta cada convicción a una manera de ver que posibilita la existencia». FP I, 3 [95]. Cfr. WWV, af. 63; Rethy, R., «The Tragic Affirmation of *The Birth of Tragedy*», en *Nietzsche Studien*, 1988 (17), pp. 8 ss.

cambio y tránsito del género humano como las hojas de los árboles, del ocaso de la época heroica. No es indigno del más grande de los héroes el anhelar seguir viviendo, aunque sea como jornalero. Con tanto ímpetu desea la «voluntad» en el estadio apolíneo esta existencia, tan identificado se siente con ella el ser humano homérico, que incluso el lamento se convierte en su canto de alabanza.

Pero aquí no se ha de silenciar que esta armonía, más aún, unidad del ser humano con la naturaleza, contemplada por los seres humanos modernos con tanta nostalgia, para la cual Schiller puso en circulación el término técnico «ingenuo»[28], no es de ninguna manera un estado tan sencillo, evidente de suyo, inevitable, por así decirlo, con el que *tuviéramos que* encontrarnos en la puerta de toda cultura, como si fuera un paraíso de la humanidad: esto sólo pudo creerlo una época que intentó imaginar que el *Emilio* de Rousseau era también un artista, y que se hacía la ilusión de haber encontrado en Homero ese Emilio artista, educado junto al corazón de la naturaleza. Donde en el arte nos encontramos con lo «ingenuo», allí hemos de reconocer el efecto supremo de la cultura apolínea: la cual siempre ha de derribar primero un reino de Titanes y matar monstruos, y, gracias a enérgicas ficciones engañosas e ilusiones placenteras, ha de haber conseguido triunfar sobre una horrorosa profundidad en la consideración del mundo y sobre una capacidad de sufrimiento de máxima susceptibilidad. Pero ¡qué raras veces se alcanza lo ingenuo, ese completo estar absorto en la belleza de la apariencia! Qué indeciblemente sublime es por ello *Homero*, quien, en cuanto individuo, se relaciona con aquella cultura apolínea popular como lo hace el artista onírico individual con la aptitud onírica del pueblo y de la naturaleza en general. La «ingenuidad» homérica tan sólo se ha de entender como la victoria completa de la ilusión apolínea: es ésta una ilusión semejante a la que la naturaleza emplea con tanta frecuencia para la consecución de sus propósitos. La verdadera meta queda cubierta por una imagen ilusoria: hacia ésta alargamos las manos, y la naturaleza alcanza aquélla gracias a nuestra equivocación. En los griegos la «voluntad» quiso contemplarse a sí misma en la transfiguración del genio y del mundo del arte; para glorificarse a sí misma, sus criaturas también tenían que sentirse ellas mismas dignas de glorificación, tenían que volver a verse en una esfera superior, sin que este mundo perfecto de la contemplación actuara como un imperativo o como un reproche. Ésta es la esfera de la belleza, en la que los griegos veían sus imágenes especulares, los olímpicos. Con este reflejo especular de la belleza luchó la «voluntad» helénica contra el talento para el sufrimiento y para la sabiduría del sufrimiento, un talento que es correlativo al artístico[29]: y como memorial de su victoria se encuentra ante nosotros Homero, el artista ingenuo.

[28] «Pienso interpretar correctamente «ingenuo» por «puramente apolíneo», por «apariencia de la apariencia», y por el contrario, «sentimental», por «nacido bajo la lucha entre el conocimiento trágico y el misticismo». Sin duda, «ingenuo» revela el carácter eterno de un género supremo de arte, pero es también cierto que el concepto «sentimental» no alcanza para abarcar los signos distintivos de todas las artes no ingenuas. ¡En qué confusión caeríamos en caso de que quisiésemos juntar, por ejemplo, la tragedia griega y Shakespeare! ¡Y también la música! Por el contrario, comprendo que lo «dionisíaco» es lo completamente contrapuesto a lo «ingenuo» y a lo apolíneo, es decir, a todo arte que no es «apariencia de la apariencia», sino «apariencia del ser», reflejo de lo eterno Uno primordial, y por lo tanto todo nuestro mundo empírico, el cual, desde el punto de vista de lo Uno primordial, es una obra de arte dionisíaca; o, desde nuestro punto de vista, la música». FP I, 7 [126)].

[29] Cfr. WWV, af. 56.

4

Sobre este artista ingenuo la analogía de los sueños nos ofrece alguna enseñanza. Si tenemos presente cómo aquel que está soñando, en medio de la ilusión del mundo onírico, y sin perturbarla, se dice a sí mismo: «esto es un sueño, quiero seguir soñándolo», si de ello hemos de inferir que en la contemplación onírica hay un profundo placer íntimo, si, por otro lado, para poder soñar con ese placer íntimo en dicha contemplación, nosotros tenemos que haber olvidado por completo el día y su horrorosa importunidad: entonces estamos legitimados para interpretar todos estos fenómenos, bajo la guía de Apolo, intérprete de sueños, más o menos de la manera siguiente. Aunque es muy cierto que, de las dos mitades de la vida, la mitad en vigilia y la mitad que sueña, la primera nos parece incomparablemente más privilegiada, más importante, más respetable, más digna de vivirse, más aún, nos parece la única vivida: no obstante, yo afirmaría, aunque esto tenga todo el aspecto de una paradoja, justamente la valoración antitética que hacen los sueños, a favor de aquel fondo misterioso de nuestro ser del cual nosotros somos el fenómeno. En efecto, cuanto más advierto en la naturaleza aquellas pulsiones artísticas omnipotentes, y, en ellas, un ferviente anhelo de apariencia, de ser redimidos mediante la apariencia, tanto más me siento obligado a la hipótesis metafísica de que el Ente-verdadero y Uno-primordial, en cuanto es lo eternamente sufriente y lleno de contradicción, necesita a la vez, para su permanente redención, la visión extasiante, la apariencia placentera[30]: nosotros, que estamos completamente presos en esa apariencia y que consistimos en ella, nos vemos forzados a sentirla como el noente-verdadero, es decir, como un continuo devenir en el tiempo, el espacio y la causalidad, dicho con otras palabras, como la realidad empírica. Por tanto, si una vez prescindimos por un instante de nuestra propia

[30] Sobre el Uno primordial como hipótesis metafísica central de GT véase la Introducción General a este volumen. Sobre el sufrimiento propio de este Uno primordial y cómo se expresa en nosotros, Nietzsche aclara: «¿Cómo *podríamos* sufrir si *fuésemos* puramente *representación*? Sufrimos como *voluntad única*, pero nuestro conocimiento no se dirige contra la voluntad, nosotros nos vemos sólo como apariencias. *No sabemos de ninguna manera lo que sufrimos* en cuanto voluntad única. Sino que sufrimos sólo como *seres representados que sufren*. Sólo que nosotros no somos los que nos representamos *primero* como seres que sufren. ¿Cómo puede, sin embargo, *sufrir* realmente la figura de una visión pensada como sufriente? Nada puede perecer, porque nada es real ahí — ¿qué es entonces lo que verdaderamente sufre? ¿No es el sufrimiento precisamente tan inexplicable como el placer? [...] Podemos decir, que el dolor del átomo más pequeño es al mismo tiempo el dolor de una voluntad *única*: y que todo dolor es uno y el mismo: es a través de la representación como nosotros percibimos en el espacio y en el tiempo el dolor... La representación es el éxtasis del dolor, a través del cual éste se rompe. Las representaciones ilusorias como éxtasis para romper el dolor». FP I, 7 [204].

«realidad», si concebimos nuestra existencia empírica al igual que la del mundo en general como una representación del Uno-primordial engendrada en cada momento, entonces tendremos que considerar ahora los sueños como la *apariencia de la apariencia* y, por consiguiente, como una satisfacción aún más alta del ansia primordial de apariencia. Por esta misma razón el núcleo más íntimo de la naturaleza tiene aquel placer indescriptible por el artista ingenuo y por la obra de arte ingenua, que no es igualmente más que «apariencia de la apariencia». *Rafael*, que también es uno de esos «ingenuos» inmortales, nos ha representado en una pintura de tipo metafórico aquella pérdida de potencia de la apariencia para convertirse en apariencia, el proceso primordial del artista ingenuo y, a la vez, de la cultura apolínea. En su *Transfiguración* la mitad inferior, con el muchacho poseso, los portadores desesperados, los discípulos angustiados en su desconcierto, nos muestra el renovado reflejo del eterno dolor primordial, único fundamento del mundo: la «apariencia» es aquí reverberación del desacuerdo eterno, padre de las cosas[31]. A partir de esta apariencia asciende ahora, como un perfume de ambrosía, un nuevo mundo aparencial, igual a una visión, del cual aquellos que están presos en la primera apariencia no ven nada — un flotar resplandeciente en una delicia purísima y en una contemplación sin dolor que irradia desde unos ojos dilatados. Aquí tenemos ante nuestras miradas, en supremo simbolismo artístico, aquel mundo apolíneo de la belleza y su subsuelo, la horrorosa sabiduría de Sileno, y comprendemos por intuición su mutua necesidad. Pero Apolo nos sale de nuevo al encuentro como la divinización del *principium individuationis*, sólo en el cual se hace realidad la meta eternamente alcanzada del Uno-primordial, su redención gracias a la apariencia: él nos muestra con gestos sublimes cómo es necesario el mundo entero del tormento, para que gracias al cual el individuo esté obligado a procrear la visión redentora, y cómo luego, inmerso en la contemplación de ésta, el individuo, en medio del mar, está sentado tranquilamente en su barca oscilante.

Esta divinización de la individuación, cuando es pensada en general como si fuera imperativa e impusiera prescripciones, sólo conoce una única ley, el individuo, es decir, el mantenimiento de los límites del individuo, la *mesura* en sentido helénico. Apolo, en cuanto divinidad ética, exige de los suyos la mesura y, para poder mantenerla, conocimiento de sí mismo. Y, de este modo, la exigencia del «conócete a ti mismo» y del «¡no demasiado!» marcha junto a la necesidad estética de la belleza, mientras que el autoenvanecimiento y la desmesura estuvieron considerados como los demones de la esfera no-apolínea genuinamente hostiles, por lo cual se los conceptuó como cualidades propias de la época pre-apolínea, la edad de los titanes, y del mundo extra-apolíneo, es decir, el mundo de los bárbaros. A causa de su titánico amor a los seres humanos Prometeo tuvo que ser desgarrado por los buitres, a causa de su desmesurada sabiduría, que adivinó el enigma de la Esfinge, Edipo tuvo que precipi-

[31] Nietzsche se hace eco aquí de la descripción de la *Transfiguración* de Rafael hecha por Jacob Burckhardt en su *Cicerone*. El proceso originario como despotenciación es una idea que Nietzsche recoge de Schopenhauer («Ensayo sobre la visión de espectros y lo que se relaciona con ella», en PP I, pp. 249 ss.), pero también de Wagner que, a propósito de la música de Beethoven, escribe que su música es capaz de despotenciar la realidad sensible favoreciendo en el oyente la producción de imágenes internas. Cfr. Wagner, R., *Beethoven*, ed. cit., pp. 225-293. En GT, el concepto de despotenciación o pérdida de potencia (*Depotenzierung*) alude a un procedimiento por el que la realidad es, en cierto modo, «transfigurada» en puro fenómeno hasta perder sus componentes terribles y espantosos.

tarse en un desconcertante torbellino de monstruosos crímenes: de este modo interpretaba el dios délfico el pasado griego.

Al griego apolíneo también le parecía «titánico» y «bárbaro» el efecto que producía lo *dionisíaco*: sin poder disimularse al mismo tiempo, ciertamente, que él mismo también estaba íntimamente emparentado con aquellos titanes y héroes derrumbados. En efecto, todavía tenía que sentir algo más: su existencia entera, con toda su belleza y moderación, descansaba sobre un encubierto subsuelo de sufrimiento y de conocimiento que lo dionisíaco le volvía a descubrir. Y, ¡fijémonos bien! ¡Apolo no podía vivir sin Dioniso! ¡Lo «titánico» y lo «bárbaro» eran, en última instancia, una necesidad exactamente igual que lo apolíneo! Y ahora imaginémonos cómo en este mundo, edificado sobre la apariencia y la moderación y artificialmente represado, surgió el extático sonido de la fiesta dionisíaca en tonos de maneras mágicas cada vez más seductoras, cómo en esos sones la *desmesura* entera de la naturaleza se hacía oír expresando placer, sufrimiento y conocimiento, hasta llegar al grito estridente: ¡imaginémonos qué pudo significar este demónico canto popular frente al salmodiante artista de Apolo, con el sonido espectral del arpa! Las musas de las artes de la «apariencia» palidecieron ante un arte que en su embriaguez decía la verdad, la sabiduría de Sileno gritó ¡Ay! ¡Ay! a la serenidad de los olímpicos. El individuo, con todos sus límites y medidas, se hundió aquí en ese olvido de sí de los estados dionisíacos, y olvidó los preceptos apolíneos. La *desmesura* se desveló como verdad, la contradicción, la delicia nacida de los dolores hablaron de ellas mismas desde el corazón de la naturaleza. Y de este modo, en todos los lugares donde penetró lo dionisíaco quedó superado y aniquilado lo apolíneo. Pero es igualmente cierto que allí donde hubo resistencia ante el primer asalto, la autoridad y la majestad del dios délfico se manifestaron más inflexibles y amenazadoras que nunca. En efecto, yo no soy capaz de explicarme el Estado *dórico* y el arte dórico más que como un permanente campamento bélico de lo apolíneo[32]: sólo en una ininterrumpida oposición a la esencia titánico-bárbara de lo dionisíaco pudieron durar mucho tiempo un arte tan obstinado, tan bronco, rodeado de bastiones, una educación tan belicosa y ruda, una configuración del Estado tan cruel y desconsiderada[33].

Hasta este último punto que se acaba de precisar se ha expuesto lo que hemos ido deduciendo de aquello que indiqué al comienzo de este tratado: cómo lo dionisíaco y lo apolíneo, mediante partos siempre nuevos y sucesivos, e intensificándose mutuamente, han dominado el ser helénico: cómo de la edad de «acero», con sus luchas de titanes y su ruda filosofía popular, se desarrolló, bajo el gobierno de la pulsión apolínea de belleza, el mundo homérico, cómo la invasora corriente de lo dionisíaco se volvió a engullir esa magnificencia «ingenua», y cómo frente a este nuevo poder lo apolíneo se eleva a la majestad inflexible del arte dórico y de la consideración dórica del mundo. Si de esta manera la historia helénica más antigua queda escindida, en razón de la lucha entre aquellos dos principios hostiles, en cuatro grandes etapas artísticas: ahora nos vemos obligados a seguir preguntando por

[32] Ésta es la tesis central del libro de K. O. Müller, *Die Dorier*, que Nietzsche conocía ya desde su época en Pforta, y del que había usado abundantemente en su escrito sobre *Teognis de Megara*, de 1864. Para la fortuna de esta tesis en el Romanticismo, cfr. Janni, P., «Romanticismo e mito della «doricità»: Karl Ottfried Müller», en *Studi Germanici*, 1968 (VI/3), pp. 13-43.

[33] Cfr. FP I, 10 [1]; y «El estado griego», en este volumen, Segunda Parte.

el plan último de este devenir y de este apremio, en el caso de que no debamos quizá considerar el último período alcanzado, el del arte dórico, como la cumbre y el propósito de aquellas pulsiones artísticas: y aquí se ofrece a nuestras miradas la sublime y alabadísima obra de arte de la *tragedia ática* y del ditirambo dramático como meta común de ambas pulsiones, cuyo misterioso enlace matrimonial, tras prolongada lucha anterior, se ha glorificado en tal hijo —que es a la vez Antígona y Casandra[34]—.

[34] Para la interpretación del significado de estos dos nombres en este pasaje, cfr. Reibnitz, B. v., *op. cit.*, p. 153; Silk, M. S. y Stern, J. P., *op. cit.*, p. 198.

Nos acercamos ahora a la auténtica meta de nuestra investigación, que está dirigida al conocimiento del genio dionisíaco-apolíneo y de su obra de arte, o al menos a la comprensión llena de presentimientos del misterio de esa unidad. En primer lugar, así pues, aquí preguntamos dónde se hace perceptible por vez primera en el mundo helénico ese nuevo germen, que luego se desarrollará hasta llegar a la tragedia y al ditirambo dramático. Sobre esto la Antigüedad misma nos da información de una manera plástica al colocar juntos, en esculturas, gemas, etc., como los padres primordiales y los portadores de la antorcha de la poesía griega, a *Homero y Arquíloco*, con el firme sentimiento de que sólo a estos dos se los ha de considerar naturalezas originales de manera idéntica y completa, de las cuales sigue fluyendo una ígnea corriente sobre toda la posteridad griega[35]. Homero, el anciano soñador absorto en sí mismo, el tipo de artista apolíneo, de artista ingenuo, mira con espanto la apasionada cabeza de Arquíloco, belicoso servidor de las musas, impulsado salvajemente a través de la existencia: y la estética moderna, interpretando esta información, sólo ha sabido añadir que aquí está situado frente al artista «objetivo» el primer artista «subjetivo». Poco servicio se nos presta con esta interpretación, puesto que nosotros no conocemos al artista subjetivo más que como mal artista, y en toda especie y nivel de arte exigimos ante todo y sobre todo victoria sobre lo subjetivo, redención del «yo» y silenciamiento de toda voluntad y veleidad individuales, más aún, si no hay objetividad, si no hay pura contemplación desinteresada, no podemos creer jamás en la más mínima procreación verdaderamente artística. Por eso nuestra estética tiene que resolver primero ese problema, a saber, cómo es posible el «lírico» en cuanto artista: él, que, según la experiencia de todos los tiempos, siempre dice «yo» y ante nosotros canta toda la escala cromáticomusical de sus pasiones y apetencias. Precisamente este Arquíloco nos asusta, junto a Homero, mediante el grito de su odio y de su mofa, por las ebrias irrupciones de su concupiscencia; ¿no es él, el primer artista llamado subjetivo, por esto mismo el auténtico no-artista? ¿De dónde procede entonces la veneración que en sentencias muy notables le tributó a él, al poeta, precisamente también el oráculo délfico, el hogar del arte «objetivo»?

Sobre el proceso de su poetizar *Schiller* nos ha aportado luz mediante una observación psicológica para él mismo inexplicable, pero que, sin embargo, no parece dudosa; él confiesa, en efecto, haber tenido ante sí y en sí como estado preparatorio previo al acto de poetizar no, por ejemplo, una serie de imágenes, con pensamientos

[35] Para los precedentes de este capítulo 6 y del siguiente, el 7, véase el texto del curso de Nietzsche *Die griechischen Lyriker* del semestre de verano de 1869 (KGW II/2, pp. 105-182), así como la conferencia *El drama musical griego*. Cfr. también FP I, 12 [1].

ordenados por la causalidad, sino más bien un *estado de ánimo musical* («El sentimiento carece en mí, al principio, de objeto determinado y claro; éste sólo se forma más tarde. Precede un cierto estado de ánimo musical, y a éste sigue en mí sólo entonces la idea poética»)[36]. Si ahora añadimos el fenómeno más importante de toda la lírica antigua, la unión, más aún, identidad *del lírico* con *el músico*, considerada en todas partes como natural —frente a la cual nuestra lírica moderna se presenta como la figura sin cabeza de un dios—, podremos ahora, sobre la base de nuestra metafísica estética antes expuesta, explicarnos al lírico de la manera siguiente. En primer lugar, él, como artista dionisíaco, ha llegado a hacerse uno plenamente con el Uno-primordial, con su dolor y su contradicción, y de ese Uno-primordial produce una réplica que es música, aun cuando, por otro lado, ésta ha sido llamada con todo derecho una repetición del mundo y un segundo vaciado del mismo; pero ahora esta música se le hace visible de nuevo, bajo el efecto apolíneo de los sueños, como en una *imagen onírica de tipo metafórico*[37]. Aquella renovada apariencia afigurativa y aconceptual del dolor primordial en la música, con su redención en la apariencia, engendra ahora un segundo reflejo, que es una alegoría o ejemplo individual. El artista ha superado su subjetividad ya en el proceso dionisíaco: la imagen que le muestra ahora su unidad con el corazón del mundo es una escena onírica, que hace sensibles aquella contradicción y aquel dolor primordiales junto con el placer primordial de la apariencia. El «yo» del lírico resuena, así pues, desde el abismo del ser: su «subjetividad», en el sentido de los estéticos modernos, es una quimera[38]. Cuando Arquíloco, el primer lírico de los griegos, proclama su furioso amor y a la vez su desprecio por las hijas de Licambes, no es su pasión la que baila ante nosotros en orgiástico torbellino: vemos a Dioniso y a las ménades, vemos al embriagado entusiasta Arquíloco echado a dormir —como Eurípides nos describe el dormir en *Las bacantes*, un dormir en una elevada zona de pasturaje en la montaña, al sol de mediodía—: y ahora Apolo se le acerca y le toca con el laurel. La transformación mágica dionisíaco-musical del dormido lanza ahora a su alrededor, por así decirlo, chispas-imágenes, poemas líricos, que, en su despliegue supremo, se llaman tragedias y ditirambos dramáticos[39].

El artista plástico e igualmente el poeta épico, que es pariente del primero, están inmersos en la contemplación pura de las imágenes. El músico dionisíaco, sin ninguna imagen, es total y únicamente dolor primordial y eco primordial de ese mismo dolor. El genio lírico siente surgir del estado místico de autoenajenación y unidad un mundo de imágenes y metáforas que tiene una coloración, una causalidad y una velocidad que son totalmente diferentes de aquel mundo del escultor y del poeta épico[40]. Mientras que este último vive en esas imágenes, y sólo en ellas, con alegre placer, y no se cansa de contemplarlas con amor hasta en sus más pequeños rasgos, mientras

[36] Cfr. la carta de Schiller a Goethe del 18 de marzo de 1796.

[37] Como precedente de esta idea cfr. Schlegel, F., *Kritische Ausgabe*, ed. E. Behler y otros, Paderborn, Schöning, 1958, vol. II, p. 285.

[38] *Einbildung*, quimera, no equivale, sin más, a un no-ser. Al genio corresponde un no-genio, que es una imagen producida por el genio mismo. Cfr. FP I, 19 [1] y 19 [16].

[39] El pasaje principal a tener en cuenta sobre la relación del ditirambo con la tragedia es el de Aristóteles: «Surgida de un principio de improvisación, tanto la tragedia como la comedia, la una de los que bailaban el ditirambo, la otra de los que danzaban en los cortejos fálicos que aún hoy tienen lugar en muchas ciudades, poco a poco creció porque los poetas desarrollaron lo que en ella se manifestaba, y habiendo pasado por muchos cambios, la tragedia dejó de cambiar cuando hubo alcanzado su propia naturaleza». Aristóteles, *Poética* IV, 1449 a 9 ss.

[40] Nietzsche explica esta diferencia en GD, Incursiones de un intempestivo, af. 10.

que para él incluso la imagen del colérico Aquiles es sólo una imagen, de cuya colérica expresión disfruta con aquel placer onírico por la apariencia —de modo que gracias a este espejo de la apariencia está protegido contra el unificarse y fundirse con sus figuraciones—, las imágenes del lírico no son, por el contrario, otra cosa que *él* mismo, y sólo distintas objetivaciones suyas, por así decirlo, por lo cual él, en cuanto centro motor de aquel mundo, tiene derecho a decir «yo»: sólo que esta yoidad no es la misma que la del ser humano despierto, empírico-real, sino la única yoidad verdaderamente existente y eterna, que reposa en el fondo de las cosas, y el genio lírico consigue ver a través de las réplicas de aquélla hasta este fondo de las cosas. Imaginémonos ahora por una vez cómo ese genio se mira también a *sí mismo* entre esas réplicas como no-genio, es decir, mira a su «sujeto», a toda la multitud de subjetivas pasiones y estimulaciones de la voluntad, dirigidas hacia una cosa determinada que él se imagina real; aunque ahora parezca que el genio lírico y el no-genio unido a él sean una misma cosa, y que el primero, al decir la palabrita «yo», la dijera de sí mismo: esa apariencia ya no podrá ahora seguir llevándonos a errar, como ha llevado ciertamente a quienes han caracterizado al lírico como artista subjetivo. En verdad Arquíloco, el ser humano inflamado de pasión, que ama y odia apasionadamente, no es más que una visión del genio, el cual no es ya Arquíloco, sino el genio del mundo y, como tal, expresa simbólicamente su dolor primordial en esa metáfora que es el ser humano Arquíloco: mientras que aquel ser humano Arquíloco que quiere y apetece de manera subjetiva no puede ni podrá ser jamás poeta. Pero no es en modo alguno necesario que el lírico vea ante sí, como renovada apariencia del ser eterno, única y precisamente el fenómeno del ser humano Arquíloco; y la tragedia demuestra hasta qué punto el mundo de la visión del lírico puede alejarse de ese fenómeno, que es de todos modos el que se encuentra en primer lugar[41].

Schopenhauer, que no se ha disimulado la dificultad que el lírico genera para la consideración filosófica del arte, cree haber encontrado una salida, pero no puedo seguir sus pasos, aunque sólo él tuvo en sus manos, en su profunda metafísica de la música, el medio con el que aquella dificultad podía quedar eliminada de manera definitiva: como creo haber hecho yo aquí, en su espíritu y en homenaje a su persona. Por el contrario, él caracteriza como la esencia peculiar de la canción (*Lied*) lo siguiente (*El mundo como voluntad y representación*, I, p. 295): «Es el sujeto de la voluntad, es decir, el querer propio, aquello que llena la consciencia del que canta, a menudo como un querer desligado, satisfecho (alegría), pero con mayor frecuencia aún, como un querer refrenado (duelo), pero siempre como afecto, pasión, estado de ánimo conmovido. Junto a esto, sin embargo, y a la vez que tiene lugar, el cantante, al mirar la naturaleza que le rodea, es consciente de sí mismo como sujeto del conocer puro y carente de voluntad, cuyo sosiego inconmovible y dichoso contrasta en adelante con el empuje del siempre limitado querer, todavía indigente: el sentimiento de este contraste, de ese juego alternante, es propiamente lo que se expresa en la totalidad de la canción y lo que constituye en general el estado lírico. En éste el conocer puro se acerca, por así decirlo, a nosotros para redimirnos del querer y de su empuje;

[41] Esta caracterización del lirismo en el poeta Arquíloco, realizada para conectarla después con el canto popular, en el marco de la oposición de lo apolíneo y lo dionisíaco, será uno de los objetivos de la crítica de Wilamowitz a Nietzsche en su panfleto *Filosofía del futuro*, tal como puede verse en el Apéndice de este volumen, así como las puntualizaciones a Wilamowitz realizadas por Erwin Rohde.

nosotros le seguimos; pero sólo por instantes: una y otra vez el querer, el recuerdo de nuestras finalidades personales, nos arranca de la sosegada contemplación; pero también nos saca una y otra vez del querer el hermoso entorno muy cercano a nosotros, en el cual se nos brinda el conocimiento puro y exento de voluntad. Por ello en la canción y en el estado de ánimo lírico el querer (el interés personal de la finalidad) y la contemplación pura del entorno que se nos ofrece se entremezclan de manera singular: buscamos e imaginamos relaciones entre ambos; el estado de ánimo subjetivo, la afección de la voluntad, comunica por reflejo su color al entorno contemplado, y éste, a su vez, se lo comunica a aquél: la canción es la huella genuina de todo este estado de ánimo tan mezclado y compartido».

¿Quién sería capaz de no reconocer en esta descripción que aquí la lírica está caracterizada como un arte imperfectamente conseguido, el cual, por así decirlo, llega a la meta por momentos y raras veces, más aún, como un arte a medias, cuyo *ser* debería consistir en que el querer y el puro contemplar, es decir, el estado no-estético y el estético estarían entremezclados de manera singular? Nosotros afirmamos, más bien, que toda la antítesis según la cual Schopenhauer continúa todavía clasificando las artes, como si fuera una pauta para fijar su valor, la antítesis de lo subjetivo y de lo objetivo, es complemente improcedente en estética, pues al sujeto, al individuo que quiere y que fomenta sus finalidades egoístas, sólo se lo puede pensar como adversario, no como origen del arte. Pero en la medida en que el sujeto es artista, está ya redimido de su voluntad individual y se ha convertido, por así decirlo, en un *medium* a través del cual el único sujeto verdaderamente existente celebra su redención en la apariencia. Pues hemos de tener claro ante todo, para nuestra humillación *y* exaltación, que toda la comedia del arte no se representa en modo alguno para nosotros, con el objetivo, por ejemplo, de nuestra mejora y formación, más aún, que de igual modo tampoco somos nosotros los auténticos creadores de ese mundo de arte: no obstante, tenemos derecho a suponer de nosotros mismos que para el verdadero creador de ese mundo sí somos imágenes y proyecciones artísticas, y que tenemos nuestra suprema dignidad en cuanto somos la significación de obras de arte — pues sólo como *fenómeno estético* están eternamente *justificados* la existencia y el mundo: — mientras que nuestra consciencia acerca de esta significación nuestra apenas es distinta, en efecto, de la que tienen los guerreros pintados sobre un lienzo de la batalla representada en él. Por tanto, todo nuestro saber artístico es en el fondo un saber completamente ilusorio, puesto que, en cuanto sapientes, no estamos unidos ni somos idénticos a aquel ser que, en cuanto creador y espectador único de aquella comedia artística, se causa un placer eterno. El genio sabe algo del eterno ser del arte tan sólo en la medida en que, en el *actus* de procreación artística, se fusiona con aquel artista primordial del mundo; pues en aquel estado él es, de manera maravillosa, igual que la inquietante imagen del cuento, la cual puede darles la vuelta a sus ojos y examinarse a sí misma; ahora él es a la vez sujeto y objeto, a la vez poeta, actor y espectador.

Respecto a Arquíloco, la investigación erudita ha descubierto que él introdujo la *canción popular* en la literatura, y que, por esta hazaña, le corresponde aquella posición única junto a Homero en la estimación general de los griegos[42]. Pero ¿qué es la canción popular, en contraposición con la epopeya, que es completamente apolínea? No otra cosa que el *perpetuum vestigium* [vestigio perpetuo] de una unión de lo apolíneo y lo dionisíaco; su enorme propagación, que se extiende a todos los pueblos y que se acrecienta con partos siempre nuevos, es para nosotros un testimonio de la fuerza de esa doble pulsión artística de la naturaleza: la cual deja sus huellas en la canción popular de manera análoga a como los movimientos orgiásticos de un pueblo se perpetúan en su música. Más aún, tendría también que ser demostrable históricamente que todo período de rica producción de canciones populares ha sido estimulado a la vez de la manera más fuerte por corrientes dionisíacas, a las que siempre hemos de considerar como subsuelo y presupuesto de la canción popular.

Pero nosotros consideramos la canción popular ante todo como espejo musical del mundo, como melodía originaria, que ahora se procura una manifestación onírica paralela y la expresa en la poesía[43]. *La melodía es, pues, lo primero y universal*, que, por ello, puede soportar en sí también múltiples objetivaciones, en múltiples textos. En la ingenua estimación del pueblo ella es incluso lo más importante y necesario, con diferencia sobre lo demás. La melodía da a luz desde sí misma a la poesía y, ciertamente, una y otra vez hace que nazca de nuevo; no otra cosa es lo que quiere decirnos *la forma estrófica de la canción popular*: fenómeno que siempre he considerado con asombro, hasta que finalmente encontré esta explicación. Quien con esta teoría examine una colección de canciones populares, por ejemplo *La trompa maravillosa del muchacho*, encontrará innumerables ejemplos de cómo la melodía, que continuamente está dando a luz, lanza a su alrededor chispas portadoras de imágenes: las cuales revelan en su policromía, en su cambio súbito, más aún, en su loca precipitación una fuerza completamente extraña a la apariencia épica y a su sosegado discurrir. Desde el punto de vista de la epopeya, ese desigual e irregular mundo de imágenes de la lírica ha de ser sencillamente condenado: y esto es lo que hicieron ciertamente en la época de Terpandro los solemnes rapsodas épicos de las festividades apolíneas.

Así pues, en la poesía de la canción popular vemos al lenguaje habiéndose esforzado de manera extrema *para imitar la música*: por ello con Arquíloco comienza un nuevo mundo de poesía, que en su suelo más hondo contradice al mundo homérico.

---

[42] Cfr. FP I, 5 [98].
[43] Cfr. WWV, af. 52.

Con esto hemos caracterizado la única relación posible entre poesía y música, palabra y sonido: la palabra, la imagen, el concepto buscan una expresión análoga a la música y sufren ahora en sí la violencia de la música. En este sentido estamos legitimados para distinguir dos corrientes capitales en la historia de la lengua del pueblo griego, según que la lengua haya imitado el mundo de los fenómenos y de las imágenes o el mundo de la música. Basta con que por una vez se medite más profundamente sobre la diferencia lingüística de color, estructura sintáctica y material léxico en Homero y Píndaro para así captar el significado de esa antítesis; más aún, se hará palpablemente claro que entre Homero y Píndaro tienen que haber resonado las *orgiásticas melodías de la flauta de Olimpo*, que todavía en la época de Aristóteles, en medio de una música infinitamente más desarrollada, arrastraban a un entusiasmo ebrio, y, ciertamente, en su efecto originario incitaban a todos los medios de expresión poética de los coetáneos a que las imitaran. Traigo a la memoria aquí un conocido fenómeno de nuestros días, que a nuestra estética le parece sólo chocante. Una y otra vez experimentamos cómo una sinfonía de Beethoven obliga a cada uno de los oyentes a un discurso en imágenes, aunque la compilación de los diversos mundos de imágenes generados por una pieza musical tiene un aspecto muy extravagante y multicolor, más aún, contradictorio: ejercitar su pobre ingenio en tales compilaciones y, sin embargo, pasar por alto el fenómeno verdaderamente digno de explicación está muy en consonancia con la índole de esa estética. Más aún, cuando el poeta musical (*Tondichter*) incluso haya hablado en imágenes sobre una composición, por ejemplo, designando una sinfonía como pastoral[44], un movimiento como «escena junto al arroyo», y otro como «alegre reunión de campesinos», todas estas cosas no son igualmente más que representaciones de tipo metafórico, nacidas de la música —y no los objetos imitados por la música o cosas así—, representaciones que en ningún aspecto pueden instruirnos sobre el contenido *dionisíaco* de la música, más aún, que no tienen, junto a otras imágenes, ningún valor exclusivo. Este proceso en el que la música sufre una descarga en imágenes[45] hemos de trasladarlo ahora a una masa popular de fresca juventud, lingüísticamente creadora, para llegar al presentimiento de cómo surge la canción popular estrófica, y cómo toda la capacidad lingüística resulta estimulada por el nuevo principio de imitación de la música.

Por tanto, si nos es lícito considerar la poesía lírica como una fulguración imitativa de la música en imágenes y conceptos, podemos ahora preguntar: «¿como qué *se manifiesta* (erscheint) la música en el espejo de la figuratividad y de los conceptos?». *Se manifiesta como voluntad*, tomada esta palabra en sentido schopenhaueriano, es decir, como antítesis del estado de ánimo estético, puramente contemplativo, exento de voluntad. Aquí se ha de distinguir de la manera más nítida posible entre el concepto de esencia (*Wesen*) y el concepto de fenómeno (*Erscheinung*): pues es imposible

[44] Nietzsche pone la *Sexta sinfonía* de Beethoven como ejemplo del mismo mecanismo que, en el pasado, ha dado origen al canto popular estrófico y que, en los capítulos siguientes, va a ser postulado como característico del efecto trágico en cuanto que, en la tragedia griega, el coro dionisíaco constituye el sujeto colectivo que se descarga en su canto en un mundo de imágenes apolíneas.

[45] Las imágenes que surgen de la música, así como las palabras de la canción lírica, pueden variar, pues no hay aquí ningún tipo de relación unívoca. La música no es una imitación de objetos sino al contrario, de la música, como elemento generador, brotan las imágenes. Se delata así una opinión polémica contra las teorías de Eduard Hanslick, el adversario de Wagner, teorizador del formalismo musical. En la carta a Engelmann del 20 de abril de 1871, Nietzsche habla de su GT como escrito polémico contra las teorías de Hanslick.

que la música, por su esencia, sea voluntad, ya que, si lo fuera, habría que expulsarla completamente del ámbito del arte — pues la voluntad es lo no-estético en sí—; pero se manifiesta como voluntad. Para expresar en imágenes el fenómeno de la música el lírico necesita todas las conmociones de la pasión, desde el susurro del afecto hasta el estallido de la locura; bajo la pulsión que le hace hablar de la música con metáforas apolíneas, el lírico comprende la naturaleza entera, y se comprende a sí mismo dentro de ella, tan sólo como lo eternamente volente, lo eternamente apetente, lo eternamente anhelante. Pero en la medida en que interpreta la música con imágenes, él mismo descansa en el silencioso sosiego del mar de la consideración apolínea, aun cuando todo lo que él contempla a su alrededor a través del *medium* de la música está en impetuoso y acuciante movimiento. Más aún, cuando el lírico se mira a sí mismo a través de ese mismo *medium*, su propia imagen se le muestra en un estado de sentimiento insatisfecho: su propio querer, anhelar, gemir, dar gritos de alegría es para él una metáfora con la cual él se interpreta la música. Éste es el fenómeno (*Phänomen*) del lírico: como genio apolíneo, interpreta la música por medio de la imagen de la voluntad, mientras que él mismo, completamente desligado de la avidez de la voluntad, es un ojo solar puro y sin opacidad.

Toda esta discusión se atiene estrictamente a que la lírica depende del espíritu de la música de igual modo que la música misma, en su completa soberanía, no *necesita* de la imagen ni del concepto, sino que únicamente los *soporta* a su lado. La poesía del lírico no puede decir nada que no esté ya en la música con la más extrema generalidad y la máxima vigencia universal, pues la música es la que ha obligado al lírico a hablar en imágenes. Con el lenguaje no se consigue en modo alguno de forma exhaustiva el simbolismo universal de la música, precisamente porque ésta se refiere de manera simbólica a la contradicción primordial y al dolor primordial que se hallan en el corazón del Uno-primordial[46], y, por tanto, simboliza una esfera que está por encima de todo fenómeno y antes de todo fenómeno. Confrontado con ella, todo fenómeno es más bien sólo una metáfora: por ello el *lenguaje*, en cuanto órgano y símbolo de los fenómenos, nunca ni en ningún lugar puede, girándola, dirigir hacia el exterior la interioridad más honda de la música, sino que, tan pronto como se aventura hacia la imitación de la música, queda siempre únicamente en un contacto externo con ella, mientras que su sentido más profundo, el hondo sentido de la música, no es posible, aun con toda la elocuencia lírica, aproximarlo a nosotros ni siquiera un paso.

[46] «Solución del problema schopenhaueriano: el deseo vehemente de sumergirse en la nada. O sea — el individuo es sólo apariencia: cuando llega a ser genio, es entonces la meta del placer de la voluntad. Es decir, lo Uno primordial, que sufre eternamente, intuye sin dolor. Nuestra realidad es por un lado la de lo Uno primordial, la de aquel que sufre: por otro lado la realidad como representación de aquél. — Aquella autosuperación de la voluntad, aquel renacimiento, etc., son posibles, porque la voluntad misma no es otra cosa sino apariencia, y solamente en ella encuentra lo Uno primordial una apariencia». FP I, 7 [174]

7

Tenemos que recurrir ahora a la ayuda de todos los principios artísticos debatidos hasta este momento para orientarnos en ese laberinto, pues como tal tenemos que designar *el origen de la tragedia griega*. Pienso que no hago una afirmación desatinada si digo que hasta ahora el problema de ese orígen no ha estado ni siquiera planteado con seriedad, y mucho menos resuelto, aunque con frecuencia los retazos flotantes de la tradición antigua hayan sido ya cosidos entre sí de manera combinada, y luego hayan vuelto a ser desgarrados y divididos. Esa tradición nos dice con toda firmeza *que la tragedia surgió del coro trágico* y que originariamente no era sino coro y nada más que coro: de lo cual sacamos la obligación de inspeccionarle el corazón a ese coro trágico en cuanto es el auténtico drama primordial, sin dejarnos contentar de alguna manera con las expresiones retóricas corrientes —que dicen que el coro trágico es el espectador ideal, o que ha de representar al pueblo frente a la zona principesca de la escena[47]—. Esta última idea aclaratoria, que a más de un político le suena de manera sublime —como si la inmutable ley moral estuviese representada por los democráticos atenienses en el coro popular, el cual tendría siempre razón, por encima de los desmanes y desenfrenos pasionales de los reyes— podría haber estado claramente sugerida por una frase de Aristóteles: pero esa idea carece de influjo sobre la formación originaria de la tragedia, porque de aquellos orígenes puramente religiosos está excluida toda antítesis entre pueblo y príncipe, y, en general, cualquier esfera político-social; pero también tendríamos como una blasfemia con respecto a la forma clásica del coro conocida por nosotros en Ésquilo y Sófocles, el que se hablase aquí del presentimiento de una «representación constitucional del pueblo», blasfemia ante la que otros no han retrocedido. Una representación constitucional del pueblo no la conocen *in praxi* [en la práctica] las constituciones antiguas, y, como es de esperar, tampoco la han «presentido» ni siquiera en su tragedia.

Mucho más célebre que esta explicación política del coro es la idea de A. W. Schlegel, quien nos recomienda considerar el coro en cierto modo como el compen-

[47] Esta última era la tesis defendida por Lessing. Cfr. Lessing, G. E., *Hamburgische Dramaturgie*, sección 59, en *Werke*, Hauser, Múnich, 1973, vol. IV, pp. 503-504; cfr. también Schlegel, F., «Charakteristik der griechischen Tragiker», *Kritische Ausgabe*, ed. cit., vol. XI, pp. 208-209. En este escrito Schlegel habla de los valores del republicanismo a propósito de la tragedia. Por último, también Hegel, en sus *Lecciones de Estética* (III, 3 C), atribuye al coro una misión ético-política y lo convierte en símbolo del conocimiento del pueblo de los héroes protagonistas de la acción. Frente a todas estas opiniones, Nietzsche vincula ahora el origen de la tragedia en la esfera del arte y de la religión, considerando la dimensión sociopolítica como extraña, aunque en su curso anterior sobre la *Historia de la tragedia griega* había subrayado el carácter democrático del coro trágico derivado del pueblo.

dio y extracto de la masa de los espectadores, como el «espectador ideal»[48]. Esta opinión, cotejada con aquella tradición histórica según la cual la tragedia fue originariamente sólo coro, se evidencia como lo que es, una afirmación tosca, no científica, pero brillante, que sin embargo ha conservado su brillo tan sólo por la forma concentrada de su expresión, por la predisposición genuinamente germánica a favor de todo lo adjetivado de «ideal», y por nuestra momentánea estupefacción. Nosotros nos quedamos estupefactos, en efecto, tan pronto como comparamos el público teatral de hoy, que nos es bien conocido, con aquel coro, y nos preguntamos si acaso es posible sacar alguna vez de este público, idealizándolo, algo análogo al coro trágico. Nosotros negamos esto en silencio, y ahora nos maravillamos tanto de la temeridad de la afirmación de Schlegel como de la naturaleza totalmente distinta del público griego. Pues habíamos opinado siempre, en efecto, que el espectador genuino, cualquiera que sea, ha de permanecer siempre consciente de tener delante de sí una obra de arte, no una realidad empírica: mientras que el coro trágico de los griegos está obligado a reconocer en las figuras del escenario existencias corpóreas. El coro de las oceánides cree ver realmente delante de sí al titán Prometeo, y se considera a sí mismo tan real como el dios de la escena. ¿Y la especie más alta y pura de espectador debería ser la que considerase, lo mismo que las oceánides, que Prometeo está corporalmente presente y es real? ¿Y el signo distintivo del espectador ideal sería correr hacia el escenario y liberar al dios de sus tormentos? Nosotros habíamos creído en un público estético, y habíamos considerado al espectador individual tanto más capacitado cuanto más estuviese en situación de tomar la obra de arte como arte, es decir, de manera estética; y ahora la expresión de Schlegel nos ha indicado que el perfecto espectador ideal deja que el mundo de la escena actúe sobre él, pero en modo alguno de manera estética, sino de manera corpórea y empírica. ¡Oh, esos griegos!, suspirábamos; ¡nos desmontan nuestra estética! Pero, habituados a ella, repetíamos la sentencia de Schlegel siempre que se hablaba del coro.

No obstante, aquella tradición tan explícita habla aquí en contra de Schlegel: el coro en sí, sin escenario, esto es, la forma primitiva de la tragedia, y aquel coro de espectadores ideales no son compatibles entre sí. ¿Qué género artístico sería ese, que estaría sacado del concepto de espectador, y para el cual el «espectador en sí» tendría que ser considerado como su auténtica forma? El espectador sin espectáculo es un concepto absurdo. Nos tememos que el nacimiento de la tragedia no sea explicable ni partiendo de una alta consideración de la inteligencia moral de la masa popular, ni partiendo del concepto de espectador sin espectáculo, y estimamos que este problema es demasiado profundo para que lo lleguen siquiera a rozar esos modos tan superficiales de considerarlo.

Una visión infinitamente más valiosa sobre el significado del coro la había revelado ya Schiller en el famoso prólogo de *La novia de Mesina*, él consideró el coro

[48] Esta opinión de A. W. Schlegel, expresada en sus *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1809), parece basarse en la imagen de Eurípides que ofrece Aristófanes en *Las ranas*, según la cual Eurípides habría sido el primero en subir al espectador al escenario, adaptando el lenguaje trágico al cotidiano. En concreto Aristófanes pone en boca de Eurípides: «Llevé al escenario las cosas normales, las que nos suceden, entre las que vivimos: tanto que era posible criticarme por ello. Los espectadores saben esas cosas». *Las ranas*, vv. 959-960. Para su teoría sobre el coro en la tragedia griega, cfr. Schlegel, A. W., «Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur», lección quinta, en *Sämmtliche Werke*, Olms, Hildesheim, 1971, vol. V, pp. 76-77.

como un muro viviente[49] que la tragedia levanta a su alrededor para aislarse claramente del mundo real y preservarse su suelo ideal y su libertad poética.

Schiller lucha con esta arma capital contra el concepto común de lo natural, contra la ilusión comúnmente exigida en la poesía dramática. Mientras que en el teatro el día mismo es sólo un día artificial, la arquitectura es sólo una arquitectura simbólica y el lenguaje métrico conlleva un carácter ideal, en el conjunto continúa dominando el error: no basta con que se tolere sólo como una libertad poética aquello que es ciertamente la esencia de toda poesía. La introducción del coro es el paso decisivo con el que de manera abierta y explícita se declara la guerra a todo naturalismo en el arte.

— Semejante modo de consideración me parece que es aquel para el cual nuestra época, que se cree superior, usa el despectivo tópico de «pseudoidealismo». Yo me temo que con nuestra actual veneración de lo natural y lo real hayamos llegado, por el contrario, al polo opuesto de todo idealismo, a saber, a la región de los museos de figuras de cera. También en ellos hay un determinado arte, como en ciertas novelas que están de moda en la actualidad[50]: pero que no nos molesten con la pretensión de que con ese arte se ha superado el «pseudoidealismo» de Schiller y de Goethe.

Desde luego, es un suelo «ideal» aquel por el cual, según la acertada visión de Schiller, suele caminar el coro satírico griego, el coro de la tragedia originaria, un suelo situado muy por encima del camino por el que andan realmente los mortales[51]. El griego se ha preparado para ese coro los tablados colgantes de un fingido *estado natural*, y en ellos ha colocado fingidos *seres naturales*. La tragedia ha crecido sobre este fundamento, y ya por ello, en efecto, estuvo exenta desde el principio de presentar un penoso retrato de la realidad. Con todo, no es ningún mundo fantasmagórico introducido arbitrariamente entre cielo y tierra; es, más bien, un mundo de realidad y credibilidad idénticas a las que, para el heleno creyente, poseían el Olimpo y todos los que en el Olimpo habitaban. El sátiro, en cuanto coreuta dionisíaco, vive en una realidad aprobada de manera religiosa, bajo la sanción del mito y del culto. Que la tragedia comience con él, que la sabiduría dionisíaca de la tragedia hable por su boca, eso es un fenómeno que a nosotros nos extraña tanto como, en general, nos extraña el surgimiento de la tragedia a partir del coro. Quizá ganemos un punto de partida para la consideración de este problema si introduzco la afirmación de que el sátiro, el ser

[49] Cfr. Schiller, F., «Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie», Introducción a *Die Braut von Messina*, en *Werke*, vol. III, Hanser, Múnich, 1966. En concreto Schiller dice: «La introducción del coro sería el último paso, el paso decisivo y si no sirviese para nada más que para declarar abierta y lealmente la guerra al naturalismo en el arte, entendemos que sea el muro del que la tragedia se rodea para separarse claramente del mundo real y para preservar su lugar ideal, su poética libertad» (p. 474). Para la influencia concreta de esta idea de Schiller en Nietzsche, véase Barbera, S., «Apollineo e dionisiaco. Alcune fonti non antiche di Nietzsche», en Campioni, G. y Venturelli, A., *La biblioteca ideale di Nietzsche*, Guida, Nápoles, 1992, pp. 45-70.

[50] Sobre estas novelas y sus autores, Nietzsche había escrito: «La novelística moderna alemana como fruto del hegelianismo: lo primero es la idea, que ahora es ejemplificada artificialmente. Tal es el estilo de Freytag: un pálido concepto general apoyado con un par de palabrejas realistas. El *homunculus* goethiano. Esta chusma, alabando la poesía narrativa como la única adecuada a nuestro tiempo, crea una estética a partir de sus defectos. Gutzkow, como filósofo fracasado, es el *transformed disformed*, en general una caricatura de la relación schilleriana entre filosofía y poesía». FP I, 7 [114]. Cfr. también FP I, 8 [113].

[51] La analogía entre tragedia griega y ditirambo satírico había sido desarrollada explícitamente por K. O. Müller, de quien Nietzsche reproduce aquí algunas expresiones casi literales. Cfr. Müller, K. O., «Ursprung der dramatischen Poesie», en *Geschichte der griechischen Literatur*, ed. cit., vol. II, pp. 23-31.

natural fingido, se relaciona con el ser humano cultural de la misma manera que la música dionisíaca con la civilización. De esta última afirma Richard Wagner que es superada por la música como el resplandor de una lámpara por la luz del día[52]. De igual manera, creo yo, el ser humano cultural griego se sentía superado en presencia del coro satírico: y el efecto más inmediato de la tragedia dionisíaca es que el Estado y la sociedad, los abismos en definitiva entre los seres humanos, retroceden ante un sentimiento de unidad que tiene fuerza superior, el cual lleva de retorno al corazón de la naturaleza. El consuelo metafísico —con el cual, como ya indico aquí, nos descarga toda verdadera tragedia— de que en el fondo de las cosas, y pese a todo el cambio de los fenómenos, la vida es indestructiblemente poderosa y placentera, ese consuelo aparece con corpórea claridad como coro de sátiros, como coro de seres naturales que, por así decirlo, viven inextinguiblemente por detrás de toda civilización y que, a pesar de todo el cambio de las generaciones y de la historia de los pueblos, permanecen eternamente los mismos.

Con este coro se consuela el profundo heleno dotado singularmente para el sufrimiento más delicado y para el más grave, el heleno que con su aguda mirada ha conseguido alcanzar el centro tanto del terrible movimiento de destrucción de la así llamada historia universal como de la crueldad de la naturaleza, y que está en peligro de anhelar una negación budista de la voluntad. A ese heleno lo salva el arte, y mediante el arte lo salva para sí — la vida.

El éxtasis del estado dionisíaco, con su aniquilación de las barreras y los límites habituales de la existencia, contiene, sin duda, en el lapso de su duración, un elemento *letárgico*, en el que se sumerge todo lo que se ha experimentado de manera personal en el pasado[53]. De este modo el mundo de la realidad cotidiana y el mundo de la realidad dionisíaca se separan entre sí en virtud de este abismo del olvido. Pero tan pronto como aquella realidad cotidiana vuelve a introducirse en la consciencia, es sentida en cuanto tal con náuseas; un estado de ánimo ascético, negador de la voluntad, es el fruto de esos estados. En este sentido el ser humano dionisíaco tiene semejanza con Hamlet: ambos han lanzado una vez una mirada verdadera a la esencia de las cosas, ambos han *conocido*, y sienten náuseas de obrar; puesto que su acción no puede cambiar nada en la esencia eterna de las cosas, sienten como ridículo o vergonzoso que se les exija volver a ajustar el mundo que se ha salido de quicio. El conocimiento mata el obrar, para obrar se requiere estar envuelto por el velo de la ilusión —ésta es la enseñanza de Hamlet, y no aquella sabiduría barata de Juan el Soñador, quien no llega a obrar por exceso de reflexión, o, por así decirlo, por un excedente de posibilidades; no el reflexionar, ¡no!— el conocimiento verdadero, la mirada que alcanza la espantosa verdad pesan más que todo motivo que incita a obrar, tanto en Hamlet como en el ser humano dionisíaco. Ahora ningún consuelo produce ya efecto,

[52] Cfr. Wagner, R., *Beethoven*, ed. cit., pp. 164-165.

[53] En la caracterización del estado dionisíaco que Nietzsche lleva a cabo pudo haber tenido presente la descripción llevada a cabo por Karl O. Müller en su obra *Geschichte der griechischen Literatur*; que se había publicado primero parcialmente en inglés (los primeros veintiséis capítulos bajo el título *History of the literature of ancient Greece*, Baldwin and Chadock, Londres, 1840), y que apareció luego en alemán en 1841 y en segunda edición en 1857. En esta obra, Müller identifica como característica del culto dionisíaco «una violenta excitación del espíritu, un impulso superior de la fantasía y un salvaje desenfreno ante el placer y el dolor». Müller, K. O., *Geschichte der griechischen Literatur bis auf die Zeitalter Alexanders*, Heitz, Stuttgart, 1882, vol. I, pp. 22-23. Para el paralelismo entre los pasajes de Müller con el texto de Nietzsche cfr. Reibnitz, B. v., *op. cit.*, p. 29.

el anhelo va más allá de un mundo después de la muerte, incluso más allá de los dioses, la existencia es negada, junto con su resplandeciente reverberación en los dioses o en un más allá inmortal. Teniendo consciencia de la verdad que ha contemplado, el ser humano ve ahora en todas partes solamente lo horroroso o absurdo del ser, ahora comprende lo simbólico en el destino de Ofelia, ahora reconoce la sabiduría de Sileno, dios del bosque: siente náuseas.

Aquí, en este peligro supremo de la voluntad, se acerca el *arte*, como un mago que salva, que proporciona remedios; sólo él es capaz de doblegar esos pensamientos de náusea sobre lo horroroso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir[54]: esas representaciones son lo *sublime* como la contención artística de lo horroroso, y lo *cómico* en cuanto la descarga artística de la náusea de lo absurdo. El coro del ditirambo es el acto salvador del arte griego; en el mundo intermedio de estos acompañantes dionisíacos se extenuaron hasta el agotamiento aquellas repentinas alteraciones antes descritas.

[54] A partir de expresiones como ésta, Carlo Gentili formula la hipótesis de que también Nietzsche podría haber tomado la centralidad de lo dionisíaco del escrito de J. Bernays, *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie* (publicado entre 1857 y 1858 en las *Abhandlungen der Historish-philosophischen Gesellschaft* dirigidas por Th. Mommsen), e incluso de los comentarios a las tesis de Bernays del Conde York v. Wartenburg, P., «Die Katharsis des Aristoteles und der Oedipus Coloneus des Sophokles» (1866), en K. Gründer, *Zur Philosophie des Grafen P. York von Wartenburg. Aspekte und neue Quelle*, Vandenhoeck u. Ruprecht, Gotinga, 1970, pp. 154-186. Cfr. Gentili, C., «Autonomia ed eteronomia della mimesis. La catarsi nell'interpretazione di Jacob Bernays», en *Ermeneutica e metodica. Studi sulla metodologia del comprendere*, Génova, 1996, pp. 253-293; también Gentili, C., *Nietzsche*, trad. cast. B. Rabadán, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004, pp. 69 ss. Para la discusión de este interesante aspecto, véase Gründer, K., «J. Bernays und der Streit um die Katharsis», en H. Barion *et al.* (eds.), *Epirrhosis. Festgabe für Carl Schmitt*, Duncker & Humblot, Berlín, 1968, pp. 503 ss.

Tanto el sátiro como el idílico pastor de nuestra época moderna[55] son, ambos, creaciones generadas por un anhelo dirigido hacia lo originario y natural; pero ¡con qué firme e intrépida mano atrapaba el griego a su ser humano del bosque, y de qué avergonzada y débil manera coquetea el ser humano moderno con la imagen lisonjera de un pastor delicado, de blanda condición, que toca la flauta! La naturaleza en la que aún no ha trabajado ningún conocimiento, en la que todavía no han sido forzados los cerrojos de la cultura — eso es lo que veía el griego en su sátiro, el cual, por esta razón, no coincidía aún, para él, con el mono. Al contrario: era la imagen primordial del ser humano, la expresión de sus supremas y más fuertes excitaciones, pues era el entusiasta exaltado al que extasía la proximidad del dios, el camarada que comparte el sufrimiento y en el que se repite el sufrimiento del dios, el heraldo de una sabiduría que brota desde lo más hondo del pecho de la naturaleza, la imagen emblemática de la omnipotencia sexual de la naturaleza, que el griego está habituado a considerar con reverente estupefacción. El sátiro era algo sublime y divino: así se lo tenía que parecer en especial a la mirada del ser humano dionisíaco, vidriada por el dolor. A él le habría ofendido el pastor acicalado y fingido: con sublime satisfacción su ojo se detenía en los trazos no encubiertos de la naturaleza, cumplidamente grandiosos; aquí la ilusión de la cultura estaba borrada de la imagen primordial del ser humano, aquí se mostraba al descubierto el verdadero ser humano, el sátiro barbudo, que lanza gritos de alegría a su dios. Ante él, el ser humano de la cultura se reducía a una caricatura mentirosa. Schiller también tiene razón en lo que respecta a estos comienzos del arte trágico: el coro es un muro vivo enfrentado a la realidad asaltante, porque él —el coro de sátiros— reproduce la existencia de una manera más veraz, más real, más completa que el ser humano de la cultura, que comúnmente se considera a sí mismo como única realidad. La esfera de la poesía no se encuentra fuera del mundo, como una quimérica imposibilidad de un cerebro de poeta: ella quiere ser justamente lo contrario, la expresión no maquillada de la verdad, y precisamente por ello tiene que arrojar lejos de sí la mentirosa compostura de aquella presunta realidad del ser humano de la cultura. El contraste entre esta auténtica verdad natural y la mentira cultural que se comporta como única realidad es un contraste similar al que se da entre el núcleo eterno de las cosas, la cosa en sí, y el mundo fenoménico en su conjunto: y de igual modo que con su consuelo metafísico la tragedia, hallándose en medio del constante ocaso de los fenómenos, señala hacia la vida eterna de aquel núcleo de la exis-

[55] Cfr. FP I, 7 [126].

tencia, así el simbolismo del coro satírico ya expresa en una metáfora aquella relación primordial entre cosa en sí y fenómeno. Aquel pastor idílico del ser humano moderno no es más que un retrato de la suma de aquellas ilusiones que ha recibido a través de su formación y que considera como naturaleza; el griego dionisíaco quiere la verdad y la naturaleza en la máxima fuerza de ambas — él se ve a sí mismo transformado mágicamente en sátiro.

Con semejantes estados de ánimo y con semejantes conocimientos la masa entusiasmada de los servidores de Dioniso lanza gritos de alegría: el poder de esos conocimientos y estados de ánimo los transforma ante sus propios ojos, de modo que se imaginan viéndose como genios naturales restituidos, como sátiros. La constitución posterior del coro de las tragedias es la imitación artística de ese fenómeno natural; en esta imitación fue necesario realizar, de todos modos, una separación entre los espectadores dionisíacos y los dionisíacos mágicamente transformados. Sólo que se ha de tener siempre presente que el público de la tragedia ática se reencontraba a sí mismo en el coro de la orquesta, y que en el fondo no había ninguna antítesis entre público y coro: pues lo único que hay es un gran coro sublime de sátiros que bailan y cantan o de quienes se hacen representar por estos sátiros. La frase de Schlegel se nos ha de revelar aquí en un sentido más profundo. El coro es el «espectador (*Zuschauer*) ideal» en la medida en que es el único *observador* (*Schauer*), el observador del mundo de la visión del escenario. Un público de espectadores, como lo conocemos nosotros, fue desconocido para los griegos: en sus teatros, con una estructura de terrazas que ascendían en arcos concéntricos en la zona de espectadores, a cada uno le era posible *mirar desde arriba,* por completo y de manera totalmente propia, el mundo cultural que tenía a su alrededor, y, contemplándolo a placer, imaginarse coreuta él mismo. De acuerdo con este discernimiento estamos autorizados a llamar al coro, en su estadio primitivo en la tragedia primordial, una autorreverberación del ser humano dionisíaco: este fenómeno puede ser aclarado de forma óptima mediante el proceso que sufre el actor, el cual, teniendo verdadera aptitud, ve flotar ante sus ojos de una manera palpablemente perceptible su imagen del personaje que él mismo está representando. El coro de sátiros es ante todo una visión que tiene la masa dionisíaca, como el mundo del escenario es, a su vez, una visión que tiene ese coro de sátiros: la fuerza de esta visión es bastante poderosa para hacer que la mirada se vuelva opaca e insensible ante la impresión de la «realidad», ante los seres humanos que cuentan con formación, situados circularmente en las filas de asientos. La forma del teatro griego recuerda un solitario valle de montaña: la arquitectura del escenario se manifiesta como una resplandeciente imagen de nubes que las bacantes que vagan por la montaña divisan desde la cima, como la magnífica enmarcación en cuyo centro se les revela la imagen de Dioniso[56].

Ese fenómeno artístico primordial que aquí estamos comentando como explicación del coro de las tragedias le resulta casi escandaloso a nuestra perspectiva erudita sobre los procesos artísticos elementales; mientras que no puede haber nada más cierto que esto, a saber, que el poeta no es poeta sino porque se ve rodeado de figuras que viven y actúan ante él y en cuya esencia más íntima él alcanza a mirar. Por una pecu-

[56] Sobre la gestación de la condición dionisíaca y su traducción en la expresión artística de la tragedia son de gran interés las lecciones del curso impartido por Nietzsche en 1870 bajo el título *Zur Geschichte der griechischen Tragödie.* Véase Reibnitz, B. v., *Ein Kommentar zu F. Nietzsche «Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik» (Kapitel 1-12)*, ed. cit., pp. 28-35.

liar debilidad de la aptitud moderna, nosotros tenemos la tendencia a representarnos el fenómeno estético primordial de manera demasiado complicada y abstracta. Para el poeta auténtico la metáfora no es una figura retórica, sino una imagen suplente que flota realmente ante él, en lugar de un concepto[57]. El carácter no es para él algo que forma un todo, compuesto de rasgos particulares recogidos de múltiples lugares, sino una persona persistentemente viva ante sus ojos, que se distingue de la misma visión que tiene el pintor tan sólo porque continúa viviendo y continúa actuando de manera constante. ¿Por qué Homero describe de un modo mucho más plástico que todos los demás poetas? Porque él observa mucho más que ellos. Nosotros hablamos de poesía de modo tan abstracto porque todos nosotros solemos ser malos poetas. En el fondo el fenómeno estético es sencillo; se es poeta tan sólo con tener la capacidad de ver constantemente un juego viviente y de vivir rodeado continuamente por multitudes de espíritus; se es dramaturgo tan sólo con sentir la pulsión de transformarse a sí mismo y de ponerse a hablar desde otros cuerpos y otras almas.

La excitación dionisíaca está en condiciones de comunicar a toda una masa entera esa aptitud artística de verse rodeada por semejante multitud de espíritus, con la que ella se sabe íntimamente unida. Este proceso del coro de las tragedias es el fenómeno *dramático* primordial: verse transformado a sí mismo delante de sí, y actuar entonces como si uno realmente hubiese pasado a formar parte de otro cuerpo, de otro carácter. Este proceso está al inicio del desarrollo del drama. Aquí hay algo que es diferente del rapsoda, el cual no se fusiona con sus imágenes, sino que, parecido al pintor, las ve fuera de sí con ojo contemplativo; aquí hay ya una superación del individuo por la entrada en una naturaleza ajena[58]. Y, en verdad, ese fenómeno se presenta como una epidemia: toda una multitud se siente mágicamente transformada de esa manera. El ditirambo es, por ello, esencialmente distinto de todo otro canto coral. Las vírgenes que con ramas de laurel en la mano avanzan solemnemente hacia el templo de Apolo y que, en esa marcha, van cantando una canción procesional continúan siendo quienes son y conservan su nombre civil: el coro ditirámbico es un coro de transformados, en los que está totalmente olvidado su pasado civil, su posición social: se han convertido en servidores intemporales de su dios, que viven fuera de todas las esferas sociales. Toda la restante lírica coral de los helenos no es sino una gigantesca expansión del cantor apolíneo individual; mientras que en el ditirambo está ante nosotros una comunidad de actores inconscientes, que se ven a sí mismos los unos a los otros como transformados.

---

[57] Para una comparación de esta concepción de la metáfora con la teoría aristotélica cfr. Aristóteles, *Poética*, 1457 b6 ss.; también Kofman, S., *Nietzsche et la metaphore*, Galilée, París, 1971; Otto, D., «Die Version der Metapher zwischen Musik und Begriff», en T. Borsche, F. Gerratana y A. Venturelli (eds.), *Centauren-Geburten. Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*, Gruyter, Berlín, 1994, pp. 181 ss.

[58] «Es absurdo hablar de una unión entre drama, lírica y epopeya en el antiguo canto heroico. Pues aquí se toma lo trágico como lo dramático: mientras que lo que distingue a lo dramático es sólo lo *mímico*. El resultado estremecedor, temor y piedad, no tienen nada que ver con el drama: y son propios de la tragedia, *no* en cuanto ella es drama. Toda historia puede tenerlos: pero sobre todo la lírica musical. Si el despliegue lento pero calmo de imagen en imagen es el asunto propio de la epopeya, ésta será más elevada como obra de arte. Todo arte requiere un "estar fuera de sí", un éxtasis: de aquí se pasa al drama, en la medida en que *no* volvemos a nosotros mismos, sino que entramos en un ser extraño, en nuestro éxtasis; actuando como si estuviésemos encantados. De ahí el profundo estupor al contemplar el drama: el suelo vacila, la fe en la indisolubilidad del individuo». FP I, 2 [25].

La transformación mágica es el presupuesto de todo arte dramático. En esta mágica transformación el entusiasta dionisíaco se ve a sí mismo como sátiro, *y como sátiro percibe también al dios*, es decir, ve, en su transformación, una nueva visión fuera de sí, como consumación apolínea de su estado. Con esta nueva visión está el drama completo.

De acuerdo con este conocimiento, hemos de entender la tragedia griega como el coro dionisíaco que una y otra vez se descarga de nuevo en un mundo apolíneo de imágenes[59]. Aquellas partes corales que están entretejidas en la tragedia son, así pues, en cierto modo, el seno materno de todo el así llamado diálogo, es decir, del mundo escénico en su conjunto, del auténtico drama[60]. En varias descargas sucesivas este fondo primordial de la tragedia irradia aquella visión que es el drama: tal visión es enteramente un fenómeno onírico, y, por tanto, de naturaleza épica, pero, por otro lado, como objetivación de un estado dionisíaco, no presenta la redención apolínea en la apariencia, sino, por el contrario, el despedazamiento del individuo y su unificación con el ser primordial. Con lo cual el drama es la materialización apolínea de conocimientos y efectos dionisíacos, y por ello está separado de la epopeya como por un abismo enorme.

El *coro* de la tragedia griega, el símbolo de toda la masa dionisíacamente excitada, encuentra en esta concepción nuestra su plena explicación. Mientras que por estar habituados a la posición del coro en el escenario moderno, sobre todo a la del coro de ópera, no podíamos comprender en modo alguno cómo aquel coro trágico de los griegos pudiese ser más antiguo, más originario, e incluso más importante que la propia «acción» —como, en efecto, había transmitido la tradición con tanta claridad—, mientras que tampoco podíamos armonizar con esa elevada importancia y originariedad transmitidas por la tradición el hecho de que, sin embargo, el coro estuviese compuesto exclusivamente de seres bajos y servidores, más aún, al principio sólo de sátiros cabrunos, mientras que la posición de la orquesta delante del escenario continuaba siendo para nosotros un enigma, ahora hemos llegado a discernir que, en el fondo, el escenario, junto con la acción, fue pensado originariamente sólo como una *visión*, que la única «realidad» es exactamente el coro, el cual produce desde sí mismo la visión y habla de ella con el simbolismo total del baile, de la música y de la palabra. Este coro contempla en su visión a su señor y maestro Dioniso, y por ello es eternamente el coro *servidor*: él ve cómo aquél, el dios, sufre y se glorifica, y por ello él mismo no *actúa*. En esta situación de completo servicio al dios el coro es, sin embargo, la expresión suprema, es decir, dionisíaca de la *naturaleza*, y por ello habla, como ésta, en el entusiasmo, mediante oráculos y sentencias de sabiduría: en cuanto es el coro que *comparte el sufrimiento*, es, a la vez, el coro *sabio*, que anuncia la ver-

[59] Para esta concepción del coro dionisíaco que se descarga en la tragedia en un mundo de imágenes, Nietzsche habría podido estar influido por J. Bernays, quien en *Grudzüge der werlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie* (Breslau, Trewendt, 1857), interpreta el concepto de catarsis como descarga en sentido no moral. También Wagner, en su *Beethoven*, desarrolla la tesis de la proyección por la voluntad de imágenes desde el interior del orgiasmo en referencia a la concepción del sueño desarrollada por Schopenhauer en su *Ensayo sobre los fantasmas*. Cfr. Wagner, R., *Beethoven*, ed. cit., p. 150.

[60] En la sección sexta de *Ópera y drama*, Wagner alude al leitmotiv de la orquesta como el seno materno (*Mutterschoss*) musical en el que se desarrolla la expresión del drama. La orquesta adquiere así la función del coro. Nietzsche ve aplicada esta idea en la interpretación que Wagner hace de la *Novena Sinfonía* en su *Beethoven*. Cfr. Borchmeyer, D., *Das Theater Richard Wagners. Idee, Dichtung, Wirkung*, Stuttgart, 1982, p. 110.

dad desde el corazón del mundo. Así es como surge aquella figura fantasmagórica y que parece tan escandalosa del sátiro sabio y entusiasmado, que es a la vez el «ser humano tonto» en contraposición al dios: réplica de la naturaleza y de sus pulsiones más fuertes, más aún, símbolo de la misma, y a la vez heraldo de su sabiduría y de su arte: músico, poeta, bailarín, vidente en una sola persona.

Dioniso, el auténtico héroe del escenario y el centro de esa visión, según este conocimiento y según la tradición, al principio, en el período más antiguo de la tragedia, no está verdaderamente presente, sino que sólo está representado como presente: es decir, originariamente la tragedia es sólo «coro» y no «drama». Más tarde se hace el ensayo de mostrar al dios como un dios real y de presentar la figura de la visión, junto con toda la enmarcación transfiguradora, como visible a cualquier ojo: así es como comienza el «drama» en sentido estricto. Ahora el coro ditirámbico tiene la tarea de estimular dionisíacamente el estado de ánimo de los oyentes hasta el grado en el que, cuando el héroe trágico se manifieste en el escenario, ellos no vean acaso al ser humano informalmente enmascarado, sino una figura de una visión, nacida, por así decirlo, del propio éxtasis que en ellos tiene lugar. Imaginémonos a Admeto recordando en profunda meditación a su esposa Alcestis, recientemente fallecida, y consumiéndose totalmente en la contemplación espiritual de la misma —cómo entonces, de repente, llevan a su encuentro, cubierta por un velo, una imagen femenina de parecida figura, andando de forma similar: imaginémonos su repentino desasosiego estremecido, su tormentoso comparar, su convicción instintiva— tendremos así una analogía del sentimiento con el que el espectador dionisíacamente estimulado veía avanzar por el escenario al dios con cuyo sufrimiento estaba ya identificado. Involuntariamente transfería toda la imagen del dios que se estremecía mágicamente ante su alma a aquella figura enmascarada, y diluía, por así decirlo, la realidad de ésta en una irrealidad espectral. Éste es el estado onírico apolíneo, en el cual el mundo del día se cubre con un velo, y ante nuestros ojos se da a luz nuevamente a sí mismo, en un continuo cambio, un mundo nuevo, más claro, más comprensible, más conmovedor que aquél, y, sin embargo, más parecido a las sombras. En concordancia con esto, nosotros reconocemos en la tragedia una antítesis estilística radical: el lenguaje, el color, la movilidad, la dinámica del discurso se escinden en la lírica dionisíaca del coro y, por otro lado, en el apolíneo mundo onírico del escenario, como esferas de expresión completamente separadas. Los fenómenos apolíneos, en los cuales Dioniso se objetiva, no son ya «un mar eterno, una trama cambiante, un ardiente vivir», como lo es la música del coro, no son ya aquellas fuerzas sólo sentidas, no condensadas poéticamente en imagen, en las que el entusiasmado servidor de Dioniso nota la cercanía del dios: ahora le hablan desde el escenario la claridad y la firmeza de la figuración épica, ahora Dioniso no habla ya mediante fuerzas, sino como un héroe épico, casi con el lenguaje de Homero.

Todo lo que sale a la superficie en la parte apolínea de la tragedia griega, en el diálogo, presenta un aspecto sencillo, transparente, hermoso. En este sentido el diálogo es una réplica del heleno, cuya naturaleza se revela en el baile, ya que la fuerza máxima es en el baile sólo potencial, pero se delata en la agilidad y opulencia del movimiento. Así es como el lenguaje de los héroes sofocleos nos sorprende por su apolínea precisión y claridad, de tal modo que enseguida nos creemos que alcanzamos a mirar el fondo más íntimo de su ser, con alguna estupefacción por haber sido tan corto el camino hasta ese fondo. Pero si por un momento apartamos la vista del carácter que sale a la superficie y se hace visible del héroe —que, en el fondo, no es otra cosa más que una fotografía proyectada sobre una pantalla oscura, es decir, que no es sino un fenómeno de pies a cabeza—, si penetramos, más bien, en el mito que se proyecta a sí mismo en esos reflejos luminosos[61], entonces experimentaremos de repente un fenómeno que está en relación inversa con respecto a un conocido fenómeno óptico. Cuando, en una enérgica tentativa de mirar de frente al sol, apartamos la vista, cegados, entonces tenemos ante los ojos manchas de colores oscuros que son, en cierto modo, como una medicina: a la inversa, aquellos fenómenos fotográficos del héroe sofocleo, dicho con brevedad, lo apolíneo de la máscara, son productos necesarios de una mirada que alcanza lo íntimo y horroroso de la naturaleza, son, por así decirlo, manchas luminosas para curar la mirada lesionada por la noche espeluznante. Sólo en este sentido tenemos derecho a creer que comprendemos correctamente el serio y significativo concepto de «serenidad griega»; mientras que por todas las sendas y veredas del presente tropezamos, por el contrario, con el concepto falsamente entendido de esa serenidad, reducida a la condición de bienestar no amenazado[62].

A la figura con más sufrimientos de la escena griega, al desgraciado *Edipo*, Sófocles lo entendió como el ser humano noble que, a pesar de su sabiduría, está destinado al error y a la miseria, pero que al final ejerce a su alrededor mediante su enorme sufrimiento una fuerza mágica y benéfica, la cual continúa produciendo

[61] La concepción del mito expuesta aquí por Nietzsche es la de la tradición romántica de autores como A. W. Schlegel, C. G. Heyne, F. Creuzer y F. Schelling, que consideran el mito no tanto como un objeto histórico a investigar, cuanto como un elemento fundante de la cultura. Se contrapone, por tanto, a la concepción historicista representada por autores como Eichorn, Gabler y D. F. Strauss. Para una comprensión contextualizada de la concepción nietzscheana del mito, véase Salaquarda, J., «Mythos bei Nietzsche», en H. Poser (ed.), *Philosophie und Mythos. Ein Kolloquium*, Gruyter, Berlín, 1979, pp. 174-198; Pütz, P., «Der Mythos bei Nietzsche», en H. Koopmann (ed.), *Mythos und Mythologie in der Literatur des 19.Jahrhunderts*, Fráncfort del Meno, 1979, pp. 251-262.

[62] Para la comprensión nietzscheana de la serenidad griega, cfr. la carta a Rohde de 22 de abril de 1871.

efectos después de haber él fallecido. El ser humano noble no peca, he aquí lo que el profundo poeta quiere decirnos: por su obrar acaso sucumban toda ley, todo orden natural, y hasta el mundo moral, pero precisamente por ese obrar se construye un círculo mágico más elevado de efectos, que fundan un mundo nuevo sobre las ruinas del viejo que ha sido derribado. Esto es lo que quiere decirnos el poeta, en cuanto es a la vez un pensador religioso: como poeta, primero nos muestra la trama maravillosamente complicada de un proceso que el juez desenlaza lentamente, nudo a nudo, para su propia perdición: la alegría genuinamente helénica por este desenlace dialéctico es tan grande que circula sobre toda la obra por este motivo una corriente de serenidad superior que en todo lugar quita los aguijones a los escalofriantes presupuestos de aquel proceso. En *Edipo en Colono* encontramos esa misma serenidad, pero elevada a una transfiguración infinita; frente al anciano consternado por una sobredosis de miseria, que está entregado puramente como *sufriente* a todo lo que le afecta — se encuentra la serenidad sobreterrenal, que desciende desde la esfera divina y nos indica que con su comportamiento puramente pasivo el héroe logra su actividad suprema, la cual se alarga mucho más allá de su vida, mientras que todos sus deseos y devaneos conscientes en anteriores etapas vitales le han llevado sólo a la pasividad. De este modo la trama del proceso de la fábula de Edipo, que para el ojo mortal estaba enmarañada de un modo insoluble, es desenredada lentamente — y en esa respuesta divina a la dialéctica nos sobreviene la más honda alegria humana. Aunque con esta explicación hayamos sido justos con el poeta, siempre se podrá preguntar además si el contenido del mito está con esto agotado: y aquí se muestra que toda la concepción del poeta no es otra cosa que justo aquella imagen luminosa que a nosotros, tras haber lanzado una mirada al abismo, nos muestra la naturaleza para curarnos. ¡Edipo, el asesino de su padre, el esposo de su madre, Edipo, el adivino del enigma de la Esfinge! ¿Qué nos dice la misteriosa trinidad de estas acciones fatales? Hay una antiquísima creencia popular, especialmente persa, según la cual un mago sabio sólo puede nacer de un incesto: cosa que nosotros, con respecto a Edipo que adivina el enigma y que tiene por esposa a su madre, inmediatamente hemos de interpretar de la siguiente manera, que allí donde fuerzas vaticinadoras y mágicas deshacen el hechizo del presente y del futuro, la rígida ley de la individuación y, en general, la genuina magia de la naturaleza, allí antes ha de haber tenido lugar, como causa, una enorme infracción contra natura —como, en este caso, el incesto—; pues, ¿cómo se podría obligar a la naturaleza a entregar sus secretos a no ser mediante el hecho de que se le oponga victoriosamente resistencia, es decir, mediante lo innatural? Este conocimiento lo veo expresado en aquella horrorosa trinidad de fatalidades de Edipo: el mismo que adivina el enigma de la naturaleza —de aquella Esfinge perteneciente a dos especies— tiene que infringir también, como asesino de su padre y esposo de su madre, los órdenes más sagrados de la naturaleza. Más aún, el mito parece querer insinuarnos que la sabiduría, y precisamente la sabiduría dionisíaca, es una atrocidad contra natura, que aquel que mediante su saber precipita a la naturaleza en el abismo de la aniquilación, también ha de experimentar en sí mismo la disolución de la naturaleza. «El aguijón de la sabiduría se vuelve contra el sabio; la sabiduría es una infracción de la naturaleza»: tales son las horribles sentencias que el mito nos grita: el poeta helénico, no obstante, toca, como lo hace un rayo de sol, la sublime y temible columna memnónica del mito, de manera que éste inmediatamente comienza a sonar —¡con melodías sofocleas!

A la gloria de la pasividad contrapongo ahora la gloria de la actividad, que rodea con fulgor al *Prometeo* de Esquilo. Lo que aquí el pensador Esquilo tenía que decirnos, pero que, como poeta, sólo nos deja barruntar mediante su imagen simbólica, eso el joven Goethe nos lo ha sabido desvelar en las atrevidas palabras de su *Prometeo*:

¡Aquí estoy sentado, formo humanos
a mi imagen,
una especie que sea igual a mí,
para sufrir, para llorar,
para gozar y alegrarse,
y para hacer caso omiso de ti,
como yo[63]!

El ser humano, elevándose hasta lo titánico, lucha hasta conseguirse su propia cultura y obliga a los dioses a aliarse con él, porque en virtud de su sabiduría propia y autónoma tiene en sus manos la existencia y los límites de éstos. Pero lo más maravilloso en esa poesía sobre Prometeo, que es por su idea fundamental el auténtico himno de la impiedad, es la honda inclinación esquílea hacia la *justicia*: el inconmensurable sufrimiento del «individuo» audaz, por una parte, y la preocupación divina, más aún, el presentimiento de un crepúsculo de los dioses, por la otra, el poder de aquellos dos mundos de sufrimiento que los obliga a una reconciliación, a una unificación metafísica — todo esto recuerda con máxima fuerza el punto central y la tesis capital de la consideración esquílea del mundo, que ve a la Moira reinar sobre dioses y seres humanos como justicia eterna. Ante la audacia asombrosa con la que Esquilo pone el mundo olímpico en los platillos de su balanza de la justicia, hemos de tener presente que en sus misterios el griego profundo tenía un subsuelo inconmoviblemente firme del pensar metafísico, y que todos sus ataques escépticos podían descargarse sobre los olímpicos. Con respecto a estas divinidades el artista griego en especial experimentaba un oscuro sentimiento de mutua dependencia: y precisamente en el Prometeo de Esquilo está simbolizado este sentimiento. El artista titánico encontraba en sí la arrogante creencia de que a los seres humanos él podía crearlos, y a los dioses olímpicos podía al menos aniquilarlos: y esto en virtud de su superior sabiduría, que él, ciertamente, estaba obligado a expiar con un sufrimiento eterno. El magnífico «poder» del gran genio, que incluso con un sufrimiento eterno no se compra nada caro, el rudo orgullo del *artista* — he aquí el contenido y el alma de la poesía esquílea, mientras que Sófocles entona en su Edipo, en forma de preludio, la canción victoriosa del *santo*. Pero tampoco con aquella interpretación que Esquilo dio al mito se ha llegado a medir la asombrosa profundidad de su horror: más bien el placer del artista por el devenir, y la serenidad del crear artístico, la cual opone resistencia a toda desgracia, no son sino una imagen luminosa de las nubes y del cielo que se refleja en un lago negro de tristeza. La leyenda de Prometeo es una posesión originaria de toda la comunidad de los pueblos arios y un documento de su aptitud para lo trágico-profundo, más aún, no carecería de verosimilitud que este mito tuviese para el ser ario

[63] Goethe, J. W., *Prometeo*, vv. 51-57. Nietzsche interpreta aquí la figura de Prometeo desde la óptica del *Sturm und Drang*, es decir, como prefiguración del artista cuya creación compite con la de los dioses. Cfr. Reibnitz, B. v., *op. cit.*, p. 244.

precisamente la misma significación característica que el mito del pecado original tiene para el ser semítico, y que entre ambos mitos existiese un grado de parentesco como el que existe entre hermano y hermana. El presupuesto de ese mito de Prometeo es el extraordinario valor que una humanidad ingenua atribuye al *fuego* como el verdadero Paladio de toda cultura ascendente: pero que el ser humano disponga libremente del fuego y no lo tenga sólo mediante un regalo del cielo, como rayo que incendia o combustión de origen solar que da calor, les parecía a aquellos contemplativos seres humanos-primordiales un sacrilegio, un robo a la divina naturaleza. Y de este modo el primer problema filosófico pone de inmediato una penosa contradicción insoluble entre el ser humano y dios, y la empuja como si fuera una roca hasta la puerta de toda cultura. Lo óptimo y lo supremo en lo que la humanidad puede participar, eso ella lo conquista mediante un sacrilegio y tiene entonces que asumir las consecuencias, a saber, toda la marea de sufrimientos y de preocupaciones con las que los celestes ofendidos han de — atribular al género humano que noblemente aspira a elevarse: un pensamiento rudo, que, por la *dignidad* que otorga al sacrilegio, contrasta extrañamente con el mito semítico del pecado original, en el cual se considera como origen del mal la curiosidad, la simulación mentirosa, la propensión a dejarse seducir, la concupiscencia, en pocas palabras, una serie de afecciones sobre todo femeninas. Aquello que caracteriza a la visión aria es la sublime concepción del *pecado activo* como la virtud genuinamente prometeica[64]: con lo cual se ha encontrado a la vez el subsuelo ético de la tragedia pesimista, como la *justificación* del mal humano, esto es, tanto de la culpa humana como del sufrimiento provocado por ella. La desgracia que se encuentra en la esencia de las cosas — desgracia que el contemplativo ario no está inclinado a interpretar con artimañas que la hacen desaparecer —, la contradicción que habita en el corazón del mundo se le revelan como una mezcolanza de mundos diferentes, por ejemplo, de un mundo divino y de un mundo humano, cada uno de los cuales, como individuo, tiene razón, pero, como mundo individual al lado de otro diferente, ha de sufrir por su individuación. En el impulso heroico del individuo hacia lo universal, en la tentativa de sobrepasar el hechizo de la individuación y de querer ser él mismo la esencia *única* del mundo, el individuo padece en sí la contradicción primordial oculta en las cosas, es decir, comete sacrilegios y sufre. Y así los arios entienden el sacrilegio como masculino, y los semitas el pecado como femenino, del mismo modo que es el hombre el que comete el sacrilegio primordial y la mujer la que comete el pecado primordial. Por lo demás, el coro de brujas dice:

> Nosotros no lo tomamos con tanta exactitud:
> con mil pasos lo hace la mujer;
> pero por mucho que ella se apresure,
> con un salto lo hace el hombre[65].

Quien comprenda el núcleo más íntimo de la leyenda de Prometeo — a saber, la necesidad del sacrilegio, decretada para el individuo de ambiciones titánicas —, ten-

[64] Para un precedente de esta idea, cfr. Schlegel, A. W., *Sämmtliche Werke*, ed. cit., vol. V, p. 455.

[65] Goethe, J. W., *Fausto* I, vv. 3982-3985. Cfr. el comentario a estos versos de Albrecht Schöne, «*Faust* Komentare», en J. W. Goethe, *Sämmtliche Werke*, Deutscher Klassiker Verlag, Fráncfort, 1994, vol. VII-2, p. 350.

drá que sentir también a la vez lo no-apolíneo de esta concepción pesimista; pues Apolo quiere proporcionar sosiego a los seres individuales precisamente trazando líneas fronterizas entre ellos y recordando una y otra vez, con sus exigencias de autoconocimiento y de obrar con medida, que esas fronteras son las leyes más sagradas del mundo. Pero para que en esa tendencia apolínea la forma no se anquilose en una rigidez y frialdad egipcias, para que el movimiento de todo el lago no se extinga bajo el esfuerzo de prescribirle a cada ola su trayectoria y su ámbito, de vez en cuando la marea alta de lo dionisíaco vuelve a destruir todos aquellos pequeños círculos hacia el interior de los cuales la «voluntad» unilateralmente apolínea intentaba relegar a los griegos. Aquella marea rápidamente crecida de lo dionisíaco toma entonces sobre sus espaldas las pequeñas olas particulares de los individuos, como el hermano de Prometeo, el titán Atlas, tomó la tierra. Este titánico impulso de llegar a ser, por así decirlo, el Atlas de todos los individuos y de llevarlos con sus anchas espaldas cada vez más alto, cada vez más lejos, he aquí lo que es común entre lo prometeico y lo dionisíaco. El Prometeo de Esquilo es, en esta consideración, una máscara dionisíaca, mientras que, en aquella honda inclinación antes mencionada hacia la justicia, Esquilo le delata a quien sabe discernir que, por línea paterna, desciende de Apolo, dios de la individuación y de los límites de la justicia. Y de este modo la esencia doble del Prometeo esquíleo, su naturaleza a la vez dionisíaca y apolínea, se podría expresar usando una fórmula conceptual de esta manera: «Todo lo existente es justo e injusto, y en ambos casos está igualmente justificado».

¡He aquí tu mundo! ¡He aquí lo que significa un mundo![66] —

[66] Para la comparación de esta posición de Nietzsche con la de Schopenhauer y la de Hegel, cfr. Reibnitz, B. v., *op. cit.*, p. 254; también Silk, M. S. y Stern, J. P., *op. cit.*, p. 71.

10

Es una tradición indiscutible que, en su forma más antigua, la tragedia griega tuvo sólo como objeto los sufrimientos de Dioniso, y que durante muchísimo tiempo el único héroe que estaba presente en el escenario fue precisamente Dioniso. Pero con idéntica seguridad se tiene derecho a afirmar no sólo que en ningún momento, hasta Eurípides, Dioniso ha dejado de ser el héroe trágico, sino también que todas las famosas figuras del escenario griego, Prometeo, Edipo, etc., no son sino máscaras de aquel héroe originario, Dioniso. La única razón esencial de la «idealidad» típica, tan frecuentemente mirada con asombro, de aquellas famosas figuras es que detrás de todas esas máscaras se esconde una divinidad. Se ha afirmado, aunque no sé quién ha sido el autor de la afirmación, que todos los individuos, como individuos, son cómicos y, por tanto, no trágicos: de lo cual se deduciría que los griegos no *pudieron* soportar en absoluto individuos en el escenario trágico. De hecho, tienen la apariencia de haberlo sentido de esa manera: de igual modo que, en general, se hallan profundamente fundadas en el ser helénico aquellas distinción y valoración platónicas de la «idea» en contraposición al «ídolo», a la copia. Pero, para servirnos de la terminología de Platón, se tendría que hablar de las figuras trágicas del escenario helénico poco más o menos de este modo: el único Dioniso verdaderamente real se manifiesta en una pluralidad de figuras, con la máscara de un héroe que lucha, y, por así decirlo, prisionero en la red de la voluntad individual. Tal y como ahora habla y actúa ese dios que se manifiesta, se asemeja a un individuo que comete errores, siente ansias y sufre: y el que *se manifieste* en general con esta precisión y esta claridad épicas es el efecto del Apolo intérprete de sueños, el cual mediante aquel fenómeno de tipo metafórico le interpreta al coro su estado dionisíaco[67]. En verdad, sin embargo, aquel héroe es el Dioniso sufriente de los misterios,

[67] Nótese en este pasaje la resistencia de Nietzsche a separar platónicamente la apariencia del fundamento. En un apunte de esta época dice: «El proceso primordial es éste: la voluntad única del mundo es al mismo tiempo autointuición. Tal voluntad se contempla como mundo: como apariencia, intemporal: en cada instante *más pequeño* se da una intuición del mundo: si el tiempo fuese real, no habría sucesión alguna. Si el espacio fuese real, no habría ninguna sucesión. Irrealidad del espacio y del tiempo. Ningún devenir. En otras palabras: el devenir es apariencia, ¿pero cómo es posible la apariencia del devenir? Es decir, ¿cómo es posible la apariencia junto al ser? Si la voluntad se intuye a sí misma, siempre debe ver lo mismo, es decir, la apariencia debe *ser* lo mismo que el *ser*, inmutable, eterna. No se puede hablar, por lo tanto, de un fin, y mucho menos de que se malogra el fin. Así pues, hay por lo tanto infinitas voluntades: cada una se proyecta en todo momento y permanece eternamente igual a sí misma. Por consiguiente, hay un tiempo diferente para cada voluntad. No hay *vacío, el mundo entero es apariencia*, completamente, en todos sus átomos, sin intersticios. El mundo es completamente perceptible como apariencia sólo para la *voluntad única. Por consiguiente, la voluntad no sólo sufre, sino que genera: ella genera la apariencia en todo momento por pequeño que sea: la cual, en cuanto lo no real, es también no* UNA *y*

aquel dios que experimenta en sí los sufrimientos de la individuación, del que mitos maravillosos cuentan que, siendo niño, fue despedazado por los titanes, y que en ese estado es venerado desde entonces como Zagreo: con lo cual se indica que ese despedazamiento, el *sufrimiento* genuinamente dionisíaco, es idéntico a una transformación en aire, agua, tierra y fuego, y que nosotros tendríamos que considerar, por tanto, el estado de individuación como la fuente y razón primordial de todo sufrimiento, como algo que es en sí rechazable[68]. De la sonrisa de ese Dioniso surgieron los dioses olímpicos, de sus lágrimas, los seres humanos. En aquella existencia como dios despedazado Dioniso tiene la doble naturaleza de un cruel demón que ha vuelto al estado salvaje y de un dulce soberano lleno de bondad. La esperanza de los epoptos se centraba, sin embargo, en un renacimiento de Dioniso[69], renacimiento que ahora nosotros, llenos de presagios, hemos de concebir como el final de la individuación: celebrando ese tercer Dioniso adviniente resonaba el arrebatado canto de júbilo de los epoptos. Y sólo por esta esperanza hay un rayo de alegría en el rostro del mundo desgarrado, fragmentado en individuos: tal como el mito lo presenta con la figura de Deméter absorta en un duelo eterno, la cual por vez primera vuelve a *alegrarse* cuando se le dice que puede *de nuevo* dar a luz a Dioniso. En las intuiciones aducidas tenemos ya juntos todos los componentes de una consideración profunda y pesimista del mundo y, al mismo tiempo, tenemos con ello *la doctrina mistérica de la tragedia*: el conocimiento fundamental de la unidad de todo lo existente, la consideración de la individuación como razón primordial del mal, el arte como alegre esperanza de que se pueda romper el hechizo de la individuación, como presagio de una unidad restablecida[70]. —

Ya se ha indicado antes que la epopeya homérica es la poesía de la cultura olímpica, con la cual ésta cantó su propia canción de victoria sobre los horrores de la lucha de los titanes. Ahora, bajo el influjo prepotente de la poesía trágica, los mitos homéricos vuelven a nacer con nuevas formas y muestran con esa metempsícosis que también la cultura olímpica ha sido vencida entre tanto por una consideración del mundo que todavía es más profunda. El arrogante titán Prometeo le ha anunciado a su atormentador olímpico que el peligro supremo será alguna vez una amena-

---

no existente, resultando más bien algo que deviene». FP I, 7 [168]. Cfr. también FP I, 7 [157, 160, 165, 170 y 174]. Para el análisis de esta figura en conexión con GT, cfr. Rethy, R., *The Tragic Affirmation of* The Birth of Tragedy, ed. cit., pp. 7 ss.

[68] Una redacción previa de este pasaje en FP I, 7 [123]. Sobre los mitos relativos a Dioniso en este contexto, cfr. Reibnitz, B. v., *op. cit.*, pp. 259 ss. Para la relación entre Dioniso sufriente y el principio de individuación, cfr. Decher, F., «Nietzsches Metaphysik in *Der Geburt der Tragödie*», en *Nietzsche Studien*, 1985 (14), pp. 119-120; Fleischer, M., «Dionysos als Ding an sich», en *Nietzsche Studien*, 1988 (17), p. 84.

[69] Sobre los diferentes mitos relativos a este renacimiento de Dioniso cfr. Plutarco, *De E apud Delphos*, 388f-389a; también Creuzer, F., *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, ed. cit., vol. IV, p. 116.

[70] «Aquella embriaguez extática de las orgías dionisíacas se ha insinuado, por decirlo así, en los Misterios: es el mismo impulso el que domina aquí y allí, la misma sabiduría es proclamada aquí y allí. ¿A quién no le gustaría comprender este trasfondo del ser griego en sus monumentos artísticos? Aquella simplicidad silenciosa y aquella noble dignidad que han entusiasmado a Winckelmann son algo inexplicable, si se descuida la realidad metafísica de los Misterios, que continúa actuando en lo profundo. Aquí encontraba el griego una seguridad inquebrantable y fidedigna, mientras que frente a sus dioses olímpicos se comportaba con mayor libertad, bien jugando o bien dudando. Por eso, la profanación de los Misterios era considerada por él como el verdadero crimen capital, que le parecía aún más terrible que la destrucción del *demos*». FP I, 7 [122]. Cfr. también 7 [61] y WWV, parágrafo 68.

za para su soberanía si no se alía a tiempo con él. En Esquilo reconocemos la alianza del Zeus asustado, inquieto por su final, con el titán. De esta manera la antigua edad de los titanes se vuelve a sacar a la luz desde el Tártaro y de forma retrospectiva. La filosofía de la naturaleza[71] salvaje y desnuda observa con el no velado gesto de la verdad los mitos del mundo homérico que van bailando ante ella: esos mitos palidecen, tiemblan ante el ojo fulminante de esa diosa — hasta que el puño poderoso del artista dionisíaco los obliga a ponerse al servicio de la nueva divinidad. La verdad dionisíaca se posesiona del ámbito completo del mito como simbolismo de *sus* conocimientos y los expresa en parte en el culto público de la tragedia, en parte en las celebraciones secretas de las festividades dramáticas de los misterios, pero siempre bajo el antiguo velo mítico. ¿Cuál fue la fuerza que liberó a Prometeo de su buitre y que transformó el mito en vehículo de la sabiduría dionisíaca? La fuerza del tamaño de la de Heracles de la música: como tal, y habiendo alcanzado en la tragedia su fenómeno supremo, sabe interpretar el mito con un nueva y profundísima significatividad; de igual manera que ya antes tuvimos que caracterizar esto como la más poderosa capacidad de la música. Pues el destino de todo mito es irse arrastrando poco a poco hacia la estrechez de una realidad presuntamente histórica y ser tratado por cualquier época posterior como un *factum* ocurrido una vez, con pretensiones históricas: y los griegos estaban ya plenamente en camino de alterar, con agudeza y arbitrariedad, el sello de todo su sueño mítico de juventud para convertirlo en una *historia de juventud* histórico-pragmática. Pues ésta es la manera como las religiones suelen fallecer: a saber, cuando, bajo los ojos estrictos e intelectuales de un dogmatismo ortodoxo, los presupuestos míticos de una religión son sistematizados como una suma acabada de acontecimientos históricos, y se comienza a defender con inquietud la credibilidad de los mitos, pero oponiéndose frontalmente a que éstos continúen viviendo y multiplicándose con naturalidad, cuando se extingue, así pues, la sensibilidad para el mito y en su lugar se presenta la pretensión de la religión de poseer fundamentos históricos. A este mito moribundo lo tomó ahora el genio recién nacido de la música dionisíaca: y en su mano volvió a florecer con colores como nunca había mostrado, con un perfume que despertaba un nostálgico presagio de un mundo metafísico. Tras esta última fulguración el mito se derrumba, sus hojas se marchitan, y pronto los burlones lucianos de la Antigüedad tratan de atrapar las flores descoloridas y destrozadas, transportadas por todos los vientos. Gracias a la tragedia el mito alcanza su contenido más hondo, su forma más expresiva; una vez más el mito se levanta, como un héroe herido, y en sus ojos arde con último, poderoso resplandor todo el excedente de fuerza, junto con el sosiego lleno de sabiduría del moribundo.

¿Qué querías tú, sacrílego Eurípides, cuando intentabas obligar una vez más a este moribundo a que te rindiera servidumbre? Él murió entre tus manos violentas: y ahora tú necesitabas un mito imitado y simulado, que, como el mono de Heracles, lo único que aún sabía era engalanarse con la vieja pompa. Y del mismo modo que se te murió el mito, también se te murió el genio de la música: a pesar de lo mucho que saqueaste con zarpazos voraces todos los jardines de la música, lo único que conse-

[71] En relación al empleo aquí de la palabra filosofía, Nietzsche escribe años más tarde: «Que Dioniso es un filósofo y que, por tanto, también los dioses filosofan, me parece una novedad que no deja de ser capciosa, y que tal vez suscita desconfianza cabalmente entre filósofos». JGB, af. 295. Cfr. Reibnitz, B. v., *op. cit.*, p. 173.

guiste fue una música imitada y simulada. Y ya que tú habías abandonado a Dioniso, también Apolo te abandonó a ti; saca a todas las pasiones de su guarida y retenlas en tu círculo, afila y pule con finura una dialéctica sofística para los discursos de tus héroes, — también tus héroes tienen solamente unas pasiones imitadas y simuladas, y pronuncian solamente discursos imitados y simulados.

11[72]

La tragedia griega pereció de manera distinta que todos los otros géneros artísticos antiguos, hermanos suyos: murió suicidándose, a consecuencia de un conflicto insoluble, esto es, de manera trágica, mientras que todos ellos se extinguieron a edad avanzada, con la más hermosa y sosegada de las muertes. Pues si dejar la vida sin convulsiones y con una hermosa descendencia está ciertamente en concordancia con un estado natural feliz, entonces el final de aquellos géneros artísticos antiguos nos muestra un estado natural feliz de esas características: desaparecen lentamente, y ante sus miradas moribundas están ya en pie sus retoños, que son más hermosos que ellos, y sin reposo levantan la cabeza con gesto valiente[73]. Con la muerte de la tragedia griega, por el contrario, se formó un vacío enorme, profundamente sentido en todas partes; del mismo modo que una vez, en tiempos de Tiberio, los navegantes griegos oyeron en una isla solitaria el estremecedor grito «el gran Pan ha muerto»: así resonó ahora por el mundo griego como una música de dolorida lamentación[74]: «¡la tragedia ha muerto! ¡La poesía también se ha perdido con ella! ¡Fuera, fuera vosotros, epígonos raquíticos de enfermiza delgadez! ¡Fuera, al Hades, para que allí podáis comer de una vez hasta saciaros con las migajas de los maestros que os precedieron!»[75].

---

[72] Desde este capítulo 9 hasta el 15, Nietzsche se ocupa del declive y muerte de la tragedia.

[73] En una carta a Rohde de 7 de diciembre de 1869, Nietzsche había expresado su intención de superar el *Laocoonte* de Lessing avanzando en su tarea de sustituir el ideal estético griego de cuño winckelmanniano por un ideal sublime y trágico de la vida.

[74] Esta coincidencia de la muerte del gran Pan con la de Cristo en tiempos de Tiberio aparece señalada ya por Eusebio, *Praeparatio evangelica*, libro V, XVII, párrafo 13, 207d-208a, y es interpretada como el acontecimiento que marca el cambio decisivo entre el mundo pagano y la era cristiana. Cfr. FP I, 7 [15]. Es significativo también que Nietzsche haya pensado en algún momento en situar ese anuncio de la muerte del gran Pan como epígrafe de su obra. Cfr. sobre ello FP I, 7 [8]. En cuanto al vacío que esta muerte produce, cfr. Plutarco, *De defectu oraculorum*, 17, 419b-d. También Schlegel, A. W., *Kritische Schriften und Briefe*, ed. E. Lohner, Kohlhammer, Stuttgart, 1966, vol. V, pp. 101 ss. Nietzsche ve un paralelismo entre la muerte de Pan como fin del mundo antiguo y la muerte de la tragedia como fin de la civilización griega.

[75] Esta muerte conjunta de la tragedia y la poesía reconduce a una literaturización de la tragedia: «La muerte del drama musical es terrible: no tiene ninguna noble descendencia. Esto indica una debilidad en su esencia. Aquella descendencia comprende su conexión con Eurípides. La justa valoración de Eurípides nos tiene que mostrar la debilidad. La tristeza por aquella pérdida se encuentra en las poesías de los cómicos. Se disputa sobre el valor de los poetas: se permite el diletantismo en contraposición a una sabiduría mejor. — El espectador había subido al escenario. Se había perdido la poesía: se la buscaba. Se envió al inframundo a los epígonos hambrientos, para que buscasen allí las migajas. El ocaso de lo trágico consiste en la degeneración». FP I, 3 [6]. Cfr. Aristóteles, *Retórica* III, 12, 1413b 8-12; *Poética* 14, 1453b 1-14; y Aristófanes, *Las ranas*, v. 868 ss.

Pero cuando luego, en efecto, floreció todavía un género artístico nuevo, que veneraba a la tragedia como su antecesora y maestra, entonces pudo percibirse con horror que realmente exhibía los rasgos de su madre, pero justo aquellos que ésta había mostrado en su prolongada agonía. Esa agonía de la tragedia fue la lucha con la muerte en la que combatió *Eurípides*; aquel género artístico posterior se conoce como *comedia ática nueva*. En ella siguió viviendo la figura degenerada de la tragedia, como memorial de su fallecer, sobremanera penoso y violento.

En este contexto es comprensible la apasionada inclinación que sintieron por Eurípides los poetas de la comedia nueva; de manera que ya no nos extraña el deseo de Filemón, el cual quería dejarse ahorcar enseguida, sólo para poder ir a ver a Eurípides en el inframundo: con tal de que le fuera lícito estar convencido de que el difunto seguía conservando también ahora sus facultades mentales. Pero si se quiere designar con toda brevedad, y sin la pretensión de decir con ello algo exhaustivo, qué es lo que Eurípides tiene en común con Menandro y con Filemón y que para éstos tuvo un efecto tan excitante y ejemplar[76]: entonces bastará con decir que Eurípides llevó al *espectador* al escenario. Quien haya sabido conocer de qué materia formaban a sus héroes los trágicos prometeicos anteriores a Eurípides, y cuán lejos de ellos estaba el propósito de llevar al escenario la máscara fiel de la realidad, ése tendrá también las cosas claras con respecto a la tendencia completamente divergente de Eurípides[77]. El ser humano de la vida cotidiana pasó, empujado por él, de los espacios reservados a los espectadores al escenario, el espejo en el que anteriormente lograban expresarse sólo los rasgos grandes y audaces mostró ahora aquella minuciosa fidelidad que reproduce concienzudamente incluso las líneas malogradas de la naturaleza. Odiseo, el heleno típico del arte antiguo, fue ahora descendiendo, entre las manos de los nuevos poetas, hasta la figura del *graeculus*, el cual desde ahora se encuentra, como esclavo doméstico bonachón-socarrón, en el punto central del interés dramático[78]. Lo que Eurípides se atribuye en *Las ranas* de Aristófanes[79] como mérito especial, el haber liberado con sus remedios caseros al arte trágico de su pomposa obesidad, eso se puede detectar ante todo en sus héroes trágicos. En lo esencial, el espectador veía y oía ahora en el escenario euripideo a su doble, y se alegraba de que éste supiera hablar tan bien. Pero no se conformó con tener esa alegría: incluso aprendió de Eurípides a hablar, y de eso se precia él mismo en el certamen con Esquilo: de que, gracias a él, el pueblo ha aprendido ahora a observar, actuar y sacar conclusiones de manera artística y con las sofisticaciones más astutas. Mediante este cambio repentino del lenguaje público Eurípides hizo posible la comedia nueva. Pues a partir de ahora no fue ya un secreto de qué modo y con qué sentencias la cotidianidad podía representarse a sí misma en el escenario. La mediocridad burguesa, sobre la que Eurípides edificó todas sus esperanzas políticas, tomó ahora la palabra, después de que, hasta ese momento, hubieran determinado el carácter del lenguaje, en la tragedia el semidiós, en la comedia el sátiro borracho o el semihumano, respectivamente[80]. Y de esta manera

[76] Cfr. FP I, 1 [91].
[77] Cfr. FP I, 8 [7].
[78] Cfr. FP I, 1 [5].
[79] Cfr. Aristófanes, *Las ranas*, vv. 940-941.
[80] «II. En Sócrates el racionalismo ingenuo en lo ético. Todo debe ser consciente para ser ético. II. Eurípides es el poeta de este ingenuo racionalismo. Enemigo de todo lo que es instintivo, busca el elemento intencional y consciente. La gente es como habla, y nada más. II. Las figuras de Sófocles y Esquilo son mucho más profundas y grandes que sus palabras: balbucean hablando de sí mis-

el Eurípides aristofaneo pone de relieve, alabándose a sí mismo, que él ha expuesto la vida y las ocupaciones cotidianas que son comunes a todos y que todos conocen, para juzgar sobre las cuales todo el mundo está capacitado. Si ahora la masa entera filosofa, si con inaudita inteligencia administra su patrimonio y lleva sus procesos, esto, según el elogio que se hace ese Eurípides, es mérito suyo y el resultado de la sabiduría inoculada por él al pueblo.

La comedia nueva, de la cual Eurípides se convirtió en cierta medida en maestro de coro, estaba legitimada ahora para dirigirse a una masa preparada e ilustrada de ese modo; sólo que esta vez el coro de los espectadores tenía que aprender nuevos ejercicios. Tan pronto como ese coro estuvo en condiciones de cantar en la tonalidad euripídea, se alzó aquel género de espectáculo de tipo ajedrecista[81], la comedia nueva, con su triunfo continuo de la astucia y la simulación[82]. Pero Eurípides —el maestro del coro— fue alabado sin cesar: más aún, la gente se habría matado por aprender de él más cosas todavía, si no hubiera sabido que los poetas trágicos estaban tan muertos como la tragedia. Pero junto con la tragedia el heleno había perdido la fe en su propia inmortalidad, no sólo la fe en un pasado ideal, sino también la fe en un futuro ideal. La frase del conocido epitafio, «en la ancianidad, frívolo y caprichoso»[83] se puede aplicar también a la Grecia anciana. El instante, el gracejo, la frivolidad, el antojo son sus divinidades supremas; el quinto estado, el del esclavo[84], es el que ahora predomina, al menos por el modo de pensar: y si ahora sigue siendo lícito que se hable de la «serenidad griega», entonces se trata de la serenidad del esclavo, que no sabe hacerse responsable de nada serio, ni aspirar a nada grande, ni tener nada de lo pasado o de lo futuro en más alta estima que lo presente. Esta apariencia de la *«serenidad griega»* fue la que tanto indignó a las naturalezas profundas y terribles de los cuatro primeros siglos del cristianismo: a ellas esa afeminada huida de la seriedad y del horror, ese cobarde dejarse contentar con el placer cómodo les parecían no sólo despreciables, sino el modo de pensar propiamente anticristiano. Y al influjo de ese modo de pensar hay que atribuir el que la visión de la Antigüedad griega que ha pervivido durante siglos retuviera con casi invencible obstinación ese color rosa pálido de la serenidad — como si jamás hubiera existido un siglo VI con su nacimiento de la tragedia, con sus misterios, con su Pitágoras y su Heráclito[85], más aún, como si no estuvieran presentes las obras de arte de la gran época, las cuales, ciertamente —cada una para sí— no pueden explicarse en modo alguno desde la base de semejante placer de vivir y de semejante serenidad seniles y adecuados para los esclavos, pues son obras que remi-

---

mos. II. Eurípides crea los personajes haciéndoles surgir anatómicamente: en ellos no hay nada oculto. II. Sócrates es en la ética lo que Demócrito en la física: un egoísmo apasionado, una superficialidad entusiasta: pero sin embargo estos juicios de «mezquino» y «superficial», sólo los emite la posteridad alemana, que es instintivamente más rica y más fuerte que la helénica: los fanáticos del conocimiento. II. Eurípides es el primer autor dramático que sigue una estética consciente. II. La mitología de Eurípides como proyección idealista de un racionalismo ético. II. Eurípides ha aprendido de Sócrates el aislamiento del individuo». FP I, 1 [106].

[81] Cfr. Rapp, M., *Geschichte des griechischen Schauspiels vom Standpunkt der dramatischen Kunst*, Tübingen, 1862, p. 271. Cfr. FP I, 1 [2], 1 [25] y 7 [124].

[82] Para Aristóteles, éstos son los elementos más importantes de la tragedia. Cfr. *Poética* 6, 1450a 15 ss.

[83] Cfr. Goethe, *Epigramas*, Epitafio, vv. 4-5.

[84] Cfr. FP I, 7 [79] y 10 [1]; también, Wolf, F. A., «Darstellung der Alterthumswissenschaft nach Begriff, Umfang, Zweck und Werth» (1807), en *Kleine Schiften*, Halle, 1869, vol. II, p. 875.

[85] Cfr. FP I, 3 [46] y 3 [84].

ten, como fundamento de su existencia, a una consideración del mundo completamente diferente.

Si un poco atrás se ha afirmado que Eurípides llevó el espectador al escenario para capacitarlo de verdad por primera vez para emitir un juicio sobre el drama, podría darse entonces la apariencia de que el arte trágico antiguo no se hubiera salvado de una mala relación con el espectador: y se estaría tentado a elogiar como un progreso sobre Sófocles la tendencia radical de Eurípides a alcanzar una relación adecuada entre obra de arte y público. Ahora bien, «público» es sólo una palabra, y no, en absoluto, una magnitud homogénea y persistente en sí. ¿De dónde debe venirle al artista la obligación de acomodarse a una fuerza que sólo tiene su fortaleza en el número? Y si, por su aptitud y sus propósitos, él se siente superior a cada uno de esos espectadores, ¿cómo le sería lícito sentir más respeto por la expresión colectiva de todas esas capacidades que le están subordinadas, que por el espectador individual con una aptitud relativamente suprema? En verdad, ningún artista griego ha tratado a su público, a lo largo de toda una vida, con mayor temeridad y autosuficiencia que Eurípides: él, que, incluso cuando la masa se arrojaba a sus pies, la abofeteaba públicamente, en sublime obstinación a favor de su propia tendencia, de aquella misma tendencia con la que había vencido a la masa[86]. Si este genio hubiese tenido el más mínimo respeto por el pandemonio del público, se habría derrumbado por los porrazos de su fracaso, mucho antes de llegar a la mitad de su carrera. Tomando todo esto en consideración, vemos que nuestra expresión de que Eurípides llevó el espectador al escenario para hacerle verdaderamente capaz de emitir un juicio, fue sólo una expresión provisional, y que hemos de buscar una comprensión más profunda de su tendencia. A la inversa, en todas partes es bien sabido que Esquilo y Sófocles, mientras estuvieron en vida, más aún, mucho después de haber fallecido, gozaron plenamente de las simpatías del pueblo, y que, por tanto, con respecto a estos predecesores de Eurípides no se puede hablar en modo alguno de una mala relación entre obra de arte y público. ¿Qué fue lo que apartó con tanta violencia a este artista muy dotado, e impulsado constantemente a crear, del camino sobre el que resplandecían el sol de los nombres de los poetas más grandes y el despejado cielo de las simpatías del pueblo? ¿Qué extraordinaria consideración al espectador le llevó a enfrentarse a este mismo espectador? ¿Cómo pudo, por un aprecio demasiado alto a su público — despreciar a su público?

Eurípides se sentía —ésta es la solución del enigma que se acaba de exponer— en cuanto poeta, claramente superior a la masa, pero no superior a dos de sus espectadores: a la masa la llevó al escenario, a esos dos espectadores los respetaba como a los jueces y maestros de todo su arte que tenían en exclusiva la capacidad de emitir un juicio: siguiendo sus indicaciones y advertencias, transfirió a las almas de sus héroes escénicos el mundo entero de sentimientos, pasiones y experiencias que hasta ahora se habían situado en las filas de los espectadores como coro invisible de toda representación festiva, cedió a sus demandas al buscar para esos caracteres nuevos también una palabra nueva y una música nueva, y sólo en sus voces escuchó tanto las sentencias judiciales aplicables a su creación como el aliento que anunciaba victorias, cuando volvía a verse condenado una vez más por la justicia del público.

[86] «"Según la concepción de los antiguos, el arte no es para el deleite privado: el arte tiene su lugar en el agón y está ahí para el regocijo de muchos. El público que juzga humilla al artista." Eurípides trata insólitamente de nadar contra corriente y de cambiar su curso. El filósofo podía dedicar sus obras a la época: el poeta del drama musical debía contar con el presente». FP I, 1 [62].

De esos dos espectadores uno es — Eurípides mismo, Eurípides *en cuanto pensador,* no en cuanto poeta[87]. De él podría decirse que la extraordinaria abundancia de su talento crítico, de manera similar a lo que sucede en Lessing[88], si no generó, sí fecundó continuamente una pulsión secundaria artísticamente productiva. Con esta aptitud, con toda la lucidez y destreza de su pensamiento crítico, Eurípides se había sentado en el teatro y se había esforzado por reconocer en las obras maestras de sus grandes predecesores, como en pinturas que se hubieran oscurecido, cada uno de los trazos, cada una de las líneas. Y aquí se había encontrado con algo que el iniciado en los secretos más profundos de la tragedia esquilea tenía derecho a esperar: en cada rasgo y en cada línea descubrió algo inconmensurable, una cierta precisión engañosa y a la vez una profundidad enigmática, más aún, una infinitud del trasfondo. La figura más clara tenía en sí siempre todavía una cola de cometa, que parecía señalar hacia lo incierto, hacia lo inaclarable. Esa misma luz crepuscular se hallaba sobre la estructura del drama, y en especial sobre la significación del coro. ¡Y qué ambigua le seguía resultando la solución de los problemas éticos! ¡Qué discutible el tratamiento de los mitos! ¡Qué desigual la distribución de felicidad e infelicidad! Incluso en el lenguaje de la tragedia antigua había para él muchas cosas chocantes, o al menos enigmáticas; en especial, encontraba demasiada pompa para relaciones sencillas, demasiados tropos y monstruosidades para la sencillez de los caracteres. Así, cavilando con desasosiego, estaba sentado en el teatro, y él, el espectador, se confesaba que no comprendía a sus grandes predecesores. Pero como consideraba que el entendimiento era la única raíz de todo goce y de toda creación[89], tenía que preguntar y mirar a su alrededor por si no había nadie que pensara como él y que se confesara igualmente aquella inconmensurabilidad. Pero la mayoría de los individuos, y entre ellos los mejores, sólo tenían para él una sonrisa desconfiada; nadie podía explicarle, sin embargo, por qué, frente a sus dudas y objeciones, los grandes maestros tenían, ciertamente, razón. Y en ese estado angustioso encontró *al otro espectador* que no comprendía la tragedia y que, por ello, no la estimaba. En alianza con él, estuvo legitimado para arriesgarse a comenzar, saliendo de su aislamiento, la enorme lucha contra las obras de arte de Esquilo y de Sófocles — no con escritos polémicos, sino como poeta dramático, que contraponía *su* representación de la tragedia a la representación tradicional. —

[87] Ver en el Apéndice, las críticas de Wilamowitz a esta aproximaciòn del poeta y el pensador.

[88] Cfr. Schlegel, F., «Über Lessing», en *Kritische Ausgabe*, ed. cit., vol. I, pp. 397-416. También «Lessing Gedanken und Meinungen», en el volumen III, pp. 46-102.

[89] Cfr. FP I, 1 [65].

Antes de que llamemos por su nombre a ese otro espectador, continuemos aquí un instante para traer de nuevo a nuestra memoria aquella impresión anteriormente descrita de lo discrepante e inconmensurable en la esencia misma de la tragedia esquilea. Pensemos en nuestra propia extrañeza ante el *coro* y ante el *héroe trágico* de aquella tragedia, a ninguno de los cuales sabíamos poner en concordancia con nuestros hábitos ni tampoco con la tradición — hasta que redescubrimos esa misma duplicidad como origen y esencia de la tragedia griega, como la expresión de dos pulsiones artísticas entretejidas entre sí, *lo apolíneo y lo dionisíaco*.

Cortar de la tragedia aquel elemento dionisíaco originario y omnipotente y construirla de una manera pura y nueva sobre un arte, una moral y una consideración del mundo no-dionisíacos — he aquí la tendencia de Eurípides, que ahora se nos descubre con toda claridad.

En el atardecer de su vida Eurípides mismo planteó del modo más enérgico a sus contemporáneos, en un mito, la pregunta por el valor y la significación de esta tendencia. ¿Tiene lo dionisíaco derecho a subsistir? ¿No se lo ha de extirpar del suelo griego por la violencia? Sin duda, nos dice el poeta, si ello fuera posible: pero el dios Dioniso es demasiado poderoso; su adversario con más entendimiento —como Penteo en *Las Bacantes*— es hechizado insospechadamente por su magia, y en semejante transformación mágica corre luego hacia su destino. El juicio de los dos ancianos Cadmo y Tiresias parece ser también el juicio del anciano poeta: la reflexión de los individuos más inteligentes no destruye aquellas viejas tradiciones populares, aquella veneración eternamente propagada de Dioniso, más aún, frente a tales fuerzas prodigiosas conviene mostrar al menos una complicidad diplomáticamente precavida: no obstante, siempre continúa siendo posible que el dios se escandalice de una participación tan tibia y acabe transformando al diplomático —como aquí a Cadmo— en un dragón. Esto es lo que nos dice un poeta que se opuso a Dioniso con heroica fuerza durante una larga vida — para, al final de la misma, concluir su trayectoria con una glorificación de su adversario y un suicidio[90], de manera parecida a uno que tiene vértigo y que, sólo para escapar al torbellino horroroso que ya no puede soportar, se lanza al vacío desde una torre. Esta tragedia es una protesta contra la factibilidad de su tendencia; ¡ay, y esa tendencia había sido ya realizada! Lo prodigioso había sucedido: cuando el poeta se retractó, ya su tendencia había vencido. Dioniso ya había sido ahuyentado del escenario trágico y, ciertamente, por un poder demónico que hablaba en Eurípides. También Eurípides era, en cierto sentido, sólo una máscara: la divinidad

[90] Cfr. Eurípides, *Las Bacantes*, vv. 434 ss. y 653-654. Cfr. FP I, 1 [59] y 1 [78].

que en él hablaba no era Dioniso, ni tampoco Apolo, sino un demón que acababa de nacer, llamado *Sócrates*[91]. He aquí la nueva antítesis: lo dionisíaco y lo socrático, y la obra de arte de la tragedia pereció por ella. Aunque Eurípides intente ahora consolarnos con su retractación, no lo consigue: el templo más magnífico yace en ruinas[92]; ¿de qué nos sirve el lamento de quien lo ha destruido y su confesión de que era el más bello de los templos? Y aunque en castigo Eurípides haya sido transformado en un dragón por los jueces artísticos de todos los tiempos[93] — ¿a quién podría satisfacerle esa deplorable compensación?

Acerquémonos ahora a aquella tendencia *socrática* con la cual Eurípides combatió la tragedia esquilea y la venció.

¿Qué meta —así es como hemos de interrogarnos ahora— pudo tener en general, en la suprema idealidad de su realización, el propósito euripideo de fundar el drama exclusivamente sobre lo no-dionisíaco? ¿Qué forma de drama quedaba todavía, si éste no debía nacer del seno de la música, en aquella misteriosa luz crepuscular de lo dionisíaco? Exclusivamente *la epopeya dramatizada*: en cuyo ámbito artístico apolíneo el efecto *trágico* es, obviamente, inalcanzable[94]. No importa aquí el contenido de los acontecimientos representados; más aún, yo afirmaría que a Goethe, en su proyectada *Nausícaa*, le habría sido imposible hacer trágicamente conmovedor el suicidio de este ser idílico —suicidio que debía ocupar todo el quinto acto—; tan extraordinaria es la violencia de lo épico-apolíneo, que con aquel placer por la apariencia y con la redención mediante la apariencia transforma mágicamente ante nuestros ojos las cosas más horrorosas. El poeta de la epopeya dramatizada no puede fusionarse completamente con sus imágenes, justo en la misma medida en la que tampoco puede hacerlo el rapsoda épico: él continúa siendo siempre una contemplación sosegadamente inmóvil, que mira con grandes ojos, la cual ve las imágenes *delante de* sí. En esta epopeya dramatizada el actor continúa siendo siempre, en el más profundo de los fondos, rapsoda; la solemnidad del soñar interno se encuentra en todas sus acciones, de manera que nunca es totalmente un actor[95].

¿Cómo se relaciona con este ideal del drama apolíneo la pieza euripidea? Del mismo modo en el que se relaciona con el rapsoda de las festividades de los viejos tiempos el rapsoda más joven, el cual en el *Ión* platónico describe su ser de esta manera:

---

[91] Para la opinión de Nietzsche acerca de Sócrates como destructor de la tragedia, véase Colli, G., *Scritti su Nietzsche*, Adelphi, Milán, 1986, pp. 40-41.

[92] Cfr. Eurípides, *Las Bacantes*, vv. 595 ss.

[93] Cfr. sobre esto Kerényi, K., *Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens*, Lancen-Müller, Múnich, 1976, p. 201; Vernant, J. P. y Vidal Naquet, P., *Mythe et tragédie deux*, La Découverte, Paris, 1986, pp. 19 ss.

[94] «Tentativa de Eurípides de apolinizar completamente el drama, como epopeya dramatizada, con la ética de la epopeya: pero al mismo tiempo efectos no artísticos: dialéctica, temor y compasión, el sueño patológico que se funda en el engaño: en la nueva comedia no hay imágenes, sino realidad, y ciertamente no hay ni apolíneo ni dionisíaco, sino el hombre verdadero: curiosidad, lujuria, astucia, etc.». FP I, 8 [7].

[95] Un apunte de 1869 adelanta ya esta idea: «Al principio sólo existía una lírica objetiva, es decir, una canción popular procedente de la situación de ciertos seres mitológicos, de ahí que se realizase con la indumentaria de ellos mismos; en primer lugar, los mismos cantores que portaban esas vestimentas indicaban el motivo de su estado de ánimo lírico, más tarde salía un personaje y contaba la acción principal; a cada acontecimiento importante narrado seguía el arrebato lírico. Este personaje llevaba también una vestimenta y era considerado como el director del coro, como un dios que narra sus gestas. El drama griego es entonces en sus comienzos un ciclo de canciones populares para coro, unidas por una narración». FP I, 3 [2].

«Cuando digo algo triste, se llenan mis ojos de lágrimas; pero si lo que digo es terrible y espantoso, entonces los pelos de mi cabeza se me ponen de punta ante el horror y mi corazón palpita». Aquí no notamos ya nada de aquel épico estar perdido en la apariencia, nada de la frialdad sin afectación del verdadero actor, que justo en su actividad suprema es totalmente apariencia y placer por la apariencia. Eurípides es el actor de corazón palpitante, de pelos de punta; esboza el plan como pensador socrático, lo realiza como actor apasionado. Artista puro no lo es ni al esbozar el plan ni al realizarlo. De esta manera el drama euripideo es una cosa fría y ardiente al mismo tiempo, tan capaz de congelar como de inflamar[96]; le resulta imposible alcanzar el efecto apolíneo de la epopeya, mientras que, por otro lado, se ha desprendido en todo lo posible de los elementos dionisíacos, y ahora, para producir efecto, necesita nuevos excitantes, que no pueden ya encontrarse en las dos únicas pulsiones artísticas, la apolínea y la dionisíaca. Esos excitantes son fríos *pensamientos* paradójicos —en lugar de contemplaciones apolíneas— y *afectos* ardientes —en lugar de éxtasis dionisíacos—, y, desde luego, pensamientos y afectos imitados de una manera altamente realista, pero en modo alguno inmersos en el éter del arte.

Así pues, estando bien enterados ya de que Eurípides en absoluto logró fundar el drama exclusivamente sobre lo apolíneo, y de que, por el contrario, su tendencia no-dionisíaca se extravió en una tendencia naturalista y no-artística, nos será lícito ahora aproximarnos a la esencia del *socratismo estético*; cuya ley superior suena aproximadamente así: «todo tiene que ser inteligible para ser bello»; es como el principio paralelo del socrático «sólo el sapiente es virtuoso». Con este canon en la mano calibró Eurípides todas las cosas, y de acuerdo con ese principio las rectificó: el lenguaje, los caracteres, la estructura dramatúrgica, la música coral. Lo que nosotros solemos imputar con tanta frecuencia a Eurípides como defecto y retroceso poéticos en comparación con la tragedia sofoclea, eso es casi siempre el producto de aquel penetrante proceso crítico, de aquella temeraria confianza en el entendimiento. El *prólogo* euripideo nos servirá de ejemplo de la productividad de ese método racionalista. Nada puede ser más opuesto a nuestra técnica escénica que el prólogo en el drama de Eurípides. Que un personaje individual que se presenta al comienzo de la pieza cuente quién es, qué es lo que antecede a la acción, qué es lo que ha sucedido hasta ahora, más aún, qué es lo que sucederá en el transcurso de la pieza, eso un moderno escritor de obras de teatro lo designaría como una petulante e imperdonable renuncia al efecto de la tensión. La gente sabe, en efecto, todo lo que va a suceder; ¿quién querrá esperar a que realmente suceda? — pues aquí no existe en modo alguno la excitante relación entre un sueño vaticinador y una realidad que más tarde se presenta. Eurípides reflexionaba de manera completamente diferente. Pensaba que el efecto de la tragedia no ha descansado jamás en la tensión épica, en la estimulante incertidumbre acerca de qué acontecerá ahora y qué acontecerá luego: al contrario, ese efecto ha descansado en aquellas grandes escenas retórico-líricas en las que la pasión y la dialéctica del héroe principal crecían hasta convertirse en un río ancho y poderoso. Todo predisponía para el *pathos*, no para la acción: y lo que no predisponía para el pathos era considerado inadmisible. Pero lo que con mayor fuerza dificulta esa entrega placentera a tales escenas es un eslabón que le falta al oyente, un agujero en el tejido de la historia anterior; mientras el oyente tenga que seguir calculando qué significa este personaje y qué significa aquel otro, qué tipo de presupuestos subyace a este conflic-

[96] Cfr. FP I, 9 [139].

to de inclinaciones y propósitos y qué tipo a aquel otro, le seguirá siendo imposible tanto sumergirse plenamente en el sufrimiento y la actuación de los personajes principales, como compartir, jadeante, sus sufrimientos y angustias. La tragedia esquileo-sofoclea utilizaba los medios artísticos más ingeniosos para proporcionarle al espectador en las primeras escenas, en cierto modo de una manera casual, todos los hilos necesarios para la comprensión: un rasgo en el que se acreditan aquellos nobles artistas que enmascaran, por así decirlo, el componente formal que es *necesario,* y dejan que aparezca como casual. De todos modos, Eurípides creía notar que durante aquellas primeras escenas el espectador estaba en un desasosiego peculiar, calculando los factores que intervenían en el problema de la historia anterior, de manera que para él se perdían las bellezas poéticas y el *pathos* de la exposición. Por eso Eurípides situó el prólogo incluso antes de la exposición y lo puso en la boca de un personaje en el que la gente podía confiar[97]: una divinidad tenía a menudo que garantizar al público, en cierto modo, el transcurso de la tragedia y deshacer toda duda acerca de la realidad del mito: de manera similar a como Descartes no fue capaz de demostrar la realidad del mundo empírico sino mediante la apelación a la veracidad de Dios y a su incapacidad de mentir. Esa misma veracidad divina la necesita Eurípides una vez más en la conclusión de su drama, para asegurarle al público el futuro de sus héroes: he aquí la misión del famoso *deus ex machina.* Entre la visión épica de lo precedente y la visión épica que va más allá de lo que mira está el presente dramático-lírico, el auténtico «drama».

De esta manera, Eurípides es, sobre todo en cuanto poeta, el eco de sus conocimientos conscientes; y justo esto es lo que le concede una posición tan memorable en la historia del arte griego. Con respecto a su creación crítico-productiva él tiene que haber sentido a menudo el deber de que recobrase vida para el drama el inicio del escrito de Anaxágoras, cuyas primeras palabras dicen: «al comienzo todo estaba mezclado; entonces vino el entendimiento y creó orden». Y si con su *nous* Anaxágoras se manifestó entre los filósofos como el primer sobrio entre tantos borrachos, también Eurípides pudo haber entendido con una imagen similar su relación con los otros poetas de la tragedia. Mientras el único organizador y director del universo, el *nous*, siguió estando excluido de la creación artística, todo estaba aún reunido en un caótico magma primordial[98]; de esta manera tuvo Eurípides que juzgar, de esta manera tuvo que condenar, como el primer «sobrio», a los poetas «borrachos»[99]. Lo que Sófocles dijo de Esquilo, que éste hace lo correcto, aunque de manera inconsciente, no estaba dicho, ciertamente, en el sentido de Eurípides: quien habría admitido tan sólo lo siguiente, que Esquilo, *porque* crea de manera inconsciente, crea lo incorrecto. También el divino Platón habla de la facultad creadora del poeta, en la medida en que ésta no es el discernimiento consciente, casi siempre sólo de manera irónica, y la equipara a la aptitud del adivino y del intérprete de sueños; dice que el poeta, en efecto, no es capaz de poetizar hasta que no ha perdido la consciencia y ningún entendimiento habita ya en él. Eurípides intentó mostrar al mundo, como también lo intentó Platón, la antítesis del poeta «sin entendimiento»; su axioma estético «todo tiene que ser consciente para ser bello» es, como he dicho, el principio paralelo al principio socrá-

[97] Cfr. Aristóteles, *Poética* 12, 1452b 19 ss.

[98] Cfr. Platón, *Fedón*, 97b-99d; Aristóteles, *Metafísica* I, IV, 985a 18.

[99] En la antigüedad circulaba la anécdota de que Sófocles habría acusado a Esquilo de componer sus tragedias en estado de embriaguez.

tico, «todo tiene que ser consciente para ser bueno»[100]. Por consiguiente, estamos legitimados para considerar a Eurípides como el poeta del socratismo estético. Sócrates era, por tanto, aquel *segundo espectador* que no entendía la tragedia antigua y por eso no la estimaba; en alianza con él Eurípides se atrevió a ser el heraldo de una nueva creación artística. Si la tragedia antigua pereció por esto, entonces el socratismo estético es el principio asesino: pero en tanto que la lucha estaba dirigida contra lo dionisíaco del arte antiguo, en Sócrates reconocemos el adversario de Dioniso, el nuevo Orfeo que se levanta contra Dioniso y que, aunque destinado a ser despedazado por las ménades del tribunal ateniense, fuerza, en efecto, al mismo dios de superior poder a emprender la huida[101]: el cual, como entonces cuando huyó de Licurgo, rey de los edones, se salvó en las profundidades del mar, es decir, en las místicas olas de un culto secreto, que poco a poco invadió el mundo entero.

[100] Cfr. FP I, 1 [43], 1 [44], 1 [47] y 2 [24].

[101] «Debemos de representarnos más o menos el comienzo de este último proceso, pensando que el hombre teórico percibe la existencia de una ilusión en algún punto del mundo intuitivo, la existencia de un ingenuo engaño de la sensibilidad y del entendimiento, del que se libera a sí mismo con un uso cauteloso de la causalidad y de la mano del mecanismo lógico: con ello, él descubre al mismo tiempo que la representación mística habitual de aquel proceso contiene un error al compararla con su conocimiento, y que con ello la imagen del mundo del pueblo venerada como fidedigna es afectada por errores demostrables. Así comienza la ciencia griega: ya desde sus primeros estadios, cuando en el fondo no es más que un embrión de ciencia, se convierte ya en arte». FP I, 7 [125]. Cfr. también 7 [84].

El hecho de que en su tendencia Sócrates tiene una estrecha relación con Eurípides no se le escapó a la Antigüedad de su tiempo; y la expresión más elocuente de ese afortunado olfato es aquella leyenda que circulaba por Atenas, según la cual Sócrates solía ayudar a Eurípides a escribir sus obras[102]. Ambos nombres eran citados a dúo por los partidarios de la «buena época antigua» cuando se trataba de enumerar a los seductores del pueblo en el presente: de su influjo se deriva, decían, el que la antigua, maratoniana y cuádruplemente castiza destreza de cuerpo y alma sea víctima cada vez más de una dudosa ilustración, en una progresiva atrofia de las fuerzas corporales y psíquicas. En este tono, a medias de indignación y a medias de desprecio, suele hablar de aquellos hombres la comedia aristofanea, para horror de los modernos, que con gusto abandonan ciertamente a Eurípides, pero que no pueden asombrarse suficientemente de que Sócrates aparezca en Aristófanes como el primer *sofista* y el de más alta posición, como el espejo y el modelo de todas las iniciativas sofísticas: en lo cual lo único que proporciona consuelo es poner en la picota al mismo Aristófanes como si fuera un Alcibíades de la poesía, crápula y mentiroso. Sin pararme a defender en este lugar los profundos instintos de Aristófanes contra tales ataques, paso a demostrar desde la sensibilidad antigua la estrecha afinidad entre Sócrates y Eurípides; en este sentido hay que recordar sobre todo que Sócrates, como adversario del arte trágico, se abstenía de asistir a la tragedia, y sólo se introducía entre los espectadores cuando se representaba una nueva obra de Eurípides. Pero lo más famoso es la cercana situación de ambos nombres en la sentencia del oráculo délfico, que designa a Sócrates como el más sabio de los humanos, pero al mismo tiempo emitió el juicio de que a Eurípides le correspondía el segundo premio en el certamen de la sabiduría.

Como el tercero en esa jerarquía se nombró a Sófocles; él, que tenía derecho a elogiarse, frente a Esquilo, de que hacía lo correcto y, ciertamente, porque *sabía* qué es lo correcto. Resulta obvio que es precisamente el grado de claridad de ese *saber* lo que distingue en común a aquellos tres hombres como los tres «sapientes» de su tiempo.

---

[102] En Diógenes Laercio se lee: «Se creía que (Sócrates) había colaborado con Eurípides en la composición de las tragedias» (*Vitae*, II 5, 18). Y, como prueba, Laercio cita los testimonios de Teleclides, Callia y Aristófanes. Wilamowitz criticará a Nietzsche el haber dado crédito a esa leyenda, aportando para ello el dato de la gran diferencia de edad entre ambos, lo que habría hecho imposible su colaboración. Cfr. en el Apéndie, Wilamowitz, U., *Filología del futuro, Primera parte*. Nietzsche recoge también de Laercio la información de que a Sócrates no le gustaban los espectáculos teatrales (*Vitae* II 5, 33).

Pero la frase más aguda a favor de aquel gran aprecio nuevo e inaudito del saber y del discernimiento la dijo Sócrates cuando se encontró a sí mismo como el único que se confesaba que *no sabía nada*; mientras que, en sus críticos paseos por Atenas, visitando a los más grandes hombres de Estado, oradores, poetas y artistas, por todas partes se encontraba con la presunción del saber. Con estupefacción reconocía que todas aquellas celebridades no tenían un discernimiento correcto y seguro ni siquiera de su profesión, y que la ejercían sólo por instinto. «Sólo por instinto»: con esta expresión tocamos el corazón y el punto central de la tendencia socrática. Con ella el socratismo condena tanto el arte existente como la ética existente: dondequiera que dirija sus miradas de sondeo, allí ve la falta de discernimiento y el poder de la ilusión, y de esa falta deduce el trastorno y la abyección internas de lo existente. Desde ese único punto Sócrates creyó tener que corregir la existencia: él, un individuo singular, se introduce con gesto de irreverencia y de superioridad, como precursor de una cultura, un arte y una moral de especie completamente distinta, en un mundo cuyos extremos, si pudiéramos alcanzarlos con profundo respeto, merecerían que los consideráramos como la máxima fortuna.

He aquí la enorme inquietud que, frente a Sócrates, se apodera siempre de nosotros, y que una y otra vez nos incita a conocer el sentido y el propósito de ese fenómeno, el más problemático de la Antigüedad. ¿Quién es éste que se permite atreverse a negar, en cuanto individuo singular, el ser griego, ese ser que, como Homero, Píndaro y Esquilo, como Fidias, como Pericles, como Pitia y Dioniso, como el abismo más profundo y la cima más elevada, está seguro de nuestra estupefacta adoración? ¿Qué fuerza demónica es ésta que se permite tener la osadía de derramar por el polvo esa bebida mágica? ¿Qué semidiós es éste, al que el coro de espíritus de los más nobles de la humanidad le ha de gritar: «¡Ay! ¡Ay! Tú lo has destruido, ese mundo hermoso, con poderoso puño; ¡ese mundo se cae, ese mundo se desmorona!»?[103].

Una clave para descifrar el ser de Sócrates nos la ofrece aquel prodigioso fenómeno que se conoce como «demón de Sócrates». En situaciones especiales, en las que vacilaba su enorme entendimiento, Sócrates lograba un firme apoyo mediante una voz divina que se exteriorizaba en tales momentos. Esa voz, cuando llega, siempre *disuade*. La sabiduría instintiva sólo se muestra en esta naturaleza totalmente anómala para enfrentarse *con impedimentos* aquí y allí al conocer consciente. En efecto, mientras que en todos los seres humanos productivos el instinto es precisamente la fuerza creativo-afirmativa, y la consciencia se comporta de manera crítica y disuasiva, en Sócrates el instinto se convierte en un crítico, la consciencia, en un creador —¡una verdadera monstruosidad *per defectum*! Y, ciertamente, aquí percibimos un monstruoso *defectus* de toda disposición mística, de modo que a Sócrates habría que denominarlo como el *no-místico* específico, en el cual, por una superfetación, la naturaleza lógica se ha desarrollado de una manera tan excesiva como igualmente se desarrolla en el místico aquella sabiduría instintiva[104]. Pero, por otra parte, a aquella

[103] Goethe, *Fausto*, vv. 1607-1611.

[104] «La tragedia griega encontró en Sócrates su aniquilación. Lo inconsciente es más grande que el no saber de Sócrates. El *démon* es lo inconsciente, pero que sólo se opone a la conciencia de vez en cuando obstaculizando: no actúa productivamente, sino sólo críticamente. ¡Un mundo extrañísimamente invertido! Por el contrario, el inconsciente siempre es el elemento productivo, la conciencia el elemento crítico». FP I, 1 [43]. Sobre la peculiaridad del *démon* de Sócrates, cfr. Platón, *Apología*, 31d; *República* VI, 496 c-d; *Teeteto*, 151a; *Alcibíades Mayor*, 103a; *Eutidemo*, 272c; *Fedro*, 242b-c.

pulsión lógica que se manifestaba en Sócrates le estaba completamente negado volverse contra sí misma; en esa desencadenada afluencia torrencial muestra Sócrates una violencia natural como sólo la encontramos, para nuestra estremecida sorpresa, en las fuerzas instintivas de máxima grandeza. Quien en los escritos platónicos haya notado siquiera un soplo de aquella divina ingenuidad y seguridad del modo socrático de orientar la vida, ése sentirá también que la enorme rueda motriz del socratismo lógico está en funcionamiento, por así decirlo, *detrás de* Sócrates, y que hay que vislumbrarla a través de éste como a través de una sombra. Pero que él mismo tenía un presentimiento de esta situación, eso se expresa en la digna seriedad con la que en todas partes, e incluso ante sus jueces, hizo que entrara en vigor su vocación divina. Refutarle en eso era, en el fondo, tan imposible como calificar de buena su influencia en la descomposición de los instintos. En este conflicto insoluble, cuando ya le habían llevado ante el foro del Estado griego, sólo se imponía una única forma de condena, el destierro; en cuanto era algo completamente enigmático, inclasificable, inexplicable, tendría que haber estado permitido expulsarlo al otro lado de las fronteras, sin que ninguna posteridad hubiera tenido derecho a acusar a los atenienses de un acto ignominioso[105]. Pero que sobre él cayera la sentencia de muerte, y no sólo de destierro, eso parece haberlo impuesto el mismo Sócrates, con plena claridad y sin el horror natural ante la muerte: hacia ella se encaminó con el mismo sosiego con el que, según la descripción de Platón, abandona el simposio en las primeras luces del alba como el último de los bebedores, para comenzar un nuevo día; mientras detrás de él quedan, sobre los bancos y por el suelo, los adormecidos comensales, para soñar con Sócrates, el verdadero erótico. *El Sócrates moribundo* se convirtió en el nuevo ideal, nunca visto antes en ningún sitio, de la noble juventud griega: ante esa imagen se postró sobre todo el joven heleno típico, Platón, con toda la ardiente entrega de su alma de entusiasta[106].

[105] Cfr. FP I, 8 [19]. Cfr. también *Los filósofos preplatónicos*, parágrafo 16, y GD, *El problema de Sócrates*, af. 12.

[106] «Sócrates se opone a los Misterios: conjuro del miedo a la muerte mediante razones». FP I, 7 [96]. Cfr. FW, af. 340.

Imaginémonos ahora el único ojo grande y ciclópeo de Sócrates dirigido hacia la tragedia, aquel ojo en el que nunca brilló la propicia locura del entusiasmo artístico —imaginémonos que a aquel ojo le estaba negado mirar con agrado los abismos dionisíacos— ¿qué tuvo que percibir propiamente en el «sublime y altamente elogiado» arte trágico, como lo llama Platón?[107]. Algo muy irracional, con causas que parecían no tener efectos, y con efectos que parecían no tener causas, además, todo ello tan abigarrado y diverso, que a un temperamento reflexivo tiene que repugnarle, y que para las almas excitables y sensibles es una espoleta peligrosa. Nosotros sabemos cuál fue el único género del arte poético que él entendió, la *fábula esópica*[108]: y eso sucedió, ciertamente, con aquella sonriente contemporización con la que el bueno y honrado Gellert canta el elogio de la poesía, en la fábula de la abeja y la gallina:

> Tú ves en mí para lo que ella sirve,
> A aquel que no posee mucho entendimiento
> Le sirve para decir la verdad con una imagen[109].

Ahora bien, a Sócrates le parecía que el arte trágico ni siquiera sirve para «decir la verdad»[110]: prescindiendo de que se dirige a quien «no posee mucho entendimiento», por tanto, no se dirige al filósofo: doble razón para mantenerse lejos de él[111]. Como Platón, Sócrates lo contaba entre las artes lisonjeras, que sólo representan lo agradable, no lo útil, y por eso exigía de sus discípulos abstinencia y rigurosa separación de tales estímulos no filosóficos; con tal éxito, que el joven poeta trágico Platón, para poder convertirse en alumno de Sócrates, ante todo quemó sus poemas[112]. Pero allí donde invencibles disposiciones combatían contra las máximas socráticas, la fuerza de éstas, junto con la energía de aquel enorme carácter, siguió siendo bastante grande para empujar a la poesía misma a unas posiciones nuevas y hasta entonces desconocidas.

Un ejemplo de esto es el recién nombrado Platón: él, que en la condena de la tragedia y del arte en general no quedó ciertamente por detrás del ingenuo cinismo de

---

[107] Platón, *Gorgias*, 502 b-c.

[108] Cfr. Platón, *Fedón*, 60 d-e y 61b. Cfr. también Lessing, G. E., «Literaturbriefe», XI, en *Gesammelte Werke*, Aufbau Verlag, Berlín, 1968, p. 116.

[109] C. F. Gellert (1714-1769), profesor de retórica, poeta y novelista, publicó *Fabeln und Erzählungen* entre 1746 y 1754. Nietzsche lo cita también en FP I, 7 [81].

[110] Cfr. Platón, *República*, X, 600e.

[111] Cfr. Platón, *Gorgias*, 503 a-b.

[112] Cfr. Diógenes Laercio, *Vitae*, III, 5.

su maestro, tuvo que crear, sin embargo, por pura necesidad artística, una forma de arte que es íntimamente afín precisamente con las formas de arte vigentes y rechazadas por él. El reproche capital que Platón tuvo que hacer al arte antiguo —que era imitación de una imagen aparente, por tanto, que pertenecía a una esfera todavía inferior al mundo empírico— sobre todo no se tenía ningún derecho a dirigirlo contra la nueva obra de arte: y de este modo vemos pues a Platón pretendiendo ir más allá de la realidad y exponer la idea que está a la base de esa pseudo-realidad. Con esto, sin embargo, el Platón pensador había logrado llegar por un desvío justo allí donde, como poeta, había tenido siempre su hogar y donde Sófocles y todo el arte antiguo protestaban solemnemente contra aquel reproche. Si la tragedia había absorbido en sí todos los géneros artísticos anteriores, lo mismo está permitido a su vez decirlo en un sentido excéntrico del diálogo platónico, que, engendrado mediante una mezcla de todos los estilos y formas existentes, se encuentra en el centro, entre la narración, la lírica y el drama, entre la prosa y la poesía, y con ello ha infringido también la rigurosa ley anterior de la forma lingüística unitaria; por este camino fueron aún más lejos los escritores *cínicos*, que en el máximo revoltijo polícromo del estilo, en el vaivén entre las formas prosaicas y las métricas, alcanzaron también la imagen literaria del «Sócrates furibundo», al que solían representar en la vida. El diálogo platónico fue, por así decirlo, la barca en la que se salvó la antigua poesía náufraga, junto con todos sus hijos: apretados en un espacio angosto, y angustiosamente sometidos al único timonel Sócrates, entraron ahora en un mundo nuevo, que no se podía cansar de ver la fantasmagórica imagen de ese desfile. Realmente Platón ofreció a toda la posteridad el modelo de una nueva forma de arte, el modelo de la *novela*[113]: a la cual se la ha de designar como la fábula esópica infinitamente aumentada, en la que la poesía vive en relación con la filosofía dialéctica en una jerarquía similar a la que durante muchos siglos vivió la misma filosofía en relación con la teología: a saber, como *ancilla* [esclava]. Ésa fue la nueva posición de la poesía, a la que Platón la empujó bajo la presión del demónico Sócrates.

Aquí el pensamiento filosófico crece tanto que se sobrepone al arte y lo obliga a una estrecha sujeción al tronco de la dialéctica. En el esquematismo lógico la tendencia *apolínea* se ha transformado en crisálida: del mismo modo que en Eurípides tuvimos que percibir algo análogo y, además, una traducción de lo *dionisíaco* al afecto naturalista. Sócrates, el héroe dialéctico del drama platónico, nos recuerda la naturaleza afín del héroe euripideo, el cual tiene que defender sus acciones con razones a favor y razones en contra, y con ello corre a menudo peligro de perder nuestra compasión trágica: pues quién no apreciaría el elemento *optimista* en la esencia de la dialéctica, que en cada deducción celebra su fiesta jubilosa y que sólo puede respirar en fría claridad y fría consciencia: ese elemento optimista que, una vez ha invadido la tragedia, tiene que sofocar poco a poco las regiones dionisíacas de ésta y empujarlas necesariamente a la autoaniquilación — hasta el salto mortal al espectáculo burgués. Basta con tener presentes las consecuencias de los principios socráticos: «la virtud es el saber; se peca sólo por ignorancia; el virtuoso es el feliz»: en estas tres formas fundamentales del optimismo se halla la muerte de la tragedia. Pues ahora el héroe vir-

[113] Cfr. FP I, 7 [124]. En sus *Fragmentos del Lyceum*, F. Schlegel había escrito: «Las novelas son los diálogos socráticos de nuestro tiempo. En esta forma liberal ha buscado refugio la sabiduría de la vida huyendo de la sabiduría de la escuela». Schlegel, F., *Poesía y filosofía*, ed. D. Sánchez Meca, Alianza, Madrid, 1994, af. 26, p. 49.

tuoso tiene que ser un dialéctico, ahora tiene que haber una unión necesaria y visible entre la virtud y el saber, entre la fe y la moral, ahora la solución trascendental de la justicia de Esquilo queda degradada al principio superficial e insolente de la «justicia poética», con su habitual *deus ex machina*.

¿Cómo se manifiesta ahora, frente a este nuevo mundo escénico socrático-optimista, el *coro* y, en general, todo el subsuelo dionisíaco-musical de la tragedia? Como algo casual, como una reminiscencia, de la que también se puede prescindir, del origen de la tragedia; mientras que nosotros hemos conseguido discernir que al coro sólo se lo puede comprender como *causa* de la tragedia y de lo trágico en general. Ya en Sófocles se presenta esa perplejidad con respecto al coro — una señal importante de que ya en él comienza a fragmentarse el suelo dionisíaco de la tragedia. Él no se atreve ya a confiar al coro la parte principal del efecto, sino que restringe su ámbito de tal manera, que ahora el coro casi se manifiesta coordinado con los actores, como si desde la orquesta se lo hubiera subido al escenario: con lo cual, desde luego, se destruye por completo su esencia, aunque Aristóteles esté de acuerdo precisamente con esa concepción del coro. Aquel cambio de posición del coro, que Sófocles recomendó en todo caso con su praxis y, según la tradición, incluso mediante un escrito, es el primer paso hacia la *aniquilación* del coro, cuyas fases se suceden con horrorosa rapidez en Eurípides, Agatón y la comedia nueva. Con el látigo de sus silogismos la dialéctica optimista expulsa de la tragedia a la *música*: es decir, destruye la esencia de la tragedia, esencia que únicamente se puede interpretar como una manifestación y una configuración plástica de estados dionisíacos, como visible simbolización de la música, como el mundo onírico de una ebriedad dionisíaca.

Si hemos de admitir, así pues, que incluso antes de Sócrates actuó ya una tendencia antidionisíaca, que sólo en él adquiere una expresión inauditamente grandiosa: entonces no hemos de retroceder ante la cuestión siguiente, hacia dónde apunta un fenómeno como el de Sócrates: un fenómeno que, ciertamente, no estamos en condiciones, atendiendo los diálogos platónicos, de entender como un poder exclusivamente disolvente y negativo. Y aunque sea cierto que el efecto más inmediato de la pulsión socrática[114] perseguía una descomposición de la tragedia dionisíaca, sin embargo una profunda experiencia vital del propio Sócrates nos obliga a preguntar si entre el socratismo y el arte existe *necesariamente* sólo una relación antipódica, y si el nacimiento de un «Sócrates artístico»[115] es en absoluto algo contradictorio en sí mismo.

Porque aquel lógico despótico[116] tenía en ocasiones frente al arte el sentimiento de un defecto, de un vacío, de un semirreproche, de un deber al que quizá había faltado. Con frecuencia se le presentaba, como él cuenta en la cárcel a sus amigos, uno y el mismo fenómeno onírico, que siempre decía lo mismo: «¡Sócrates, cultiva la música!»[117]. Él se tranquiliza hasta sus últimos días con la opinión de que su filosofar es el arte supremo de las musas, y no acaba de creer que una divinidad le llame la atención sobre aquella «música vulgar y popular». Finalmente, en la cárcel, para descargar del todo su conciencia, consiente en cultivar también aquella música que res-

[114] Cfr. D'Iorio, P., «L'Image des philosophes préplatoniciens chez le jeune Nietzsche», en T. Borsche, F. Gerratana y A. Venturelli (eds.), *Centauren-Geburten*, ed. cit., pp. 382-417.
[115] Cfr. FP I, 8 [13].
[116] Cfr. MA, I, af. 261.
[117] Cfr. Platón, *Fedón*, 60 e y FP I, 5 [29].

petaba en escasa medida. Y con esos sentimientos compone un proemio sobre Apolo y pone en verso unas fábulas de Esopo[118]. Lo que le obligó a hacer esos ejercicios fue algo semejante a la demónica voz que le advertía, fue su apolíneo discernimiento de que, como un rey de los bárbaros, no comprendía una noble imagen divina, y estaba en peligro de pecar contra una divinidad —por su incomprensión—. Aquella frase del fenómeno onírico socrático es el único signo de una irresolución sobre los límites de una naturaleza lógica: ¿acaso —así tenía él que preguntarse— lo que a mí no me es comprensible no es también de inmediato lo incomprensible sin más? ¿Acaso hay un reino de sabiduría del cual está desterrado el lógico? ¿Acaso el arte es incluso un correlato y un suplemento necesarios de la ciencia?

[118] Cfr. Platón, *Fedón*, 61 a-b; *Critón*, 44 a-b.

En el sentido de esta última pregunta llena de presagios hay que declarar que el influjo de Sócrates se ha extendido sobre la posteridad, no sólo hasta este momento, sino más aún, para todo el futuro, como una sombra que se hace cada vez mayor en el sol del atardecer, y que ese mismo influjo obliga una y otra vez a una nueva creación del *arte* — y, ciertamente, del arte en un sentido que es ya metafísico, en el sentido más amplio y más profundo — y, dada la infinitud que es propia de tal influjo, éste garantiza también la infinitud del arte.

Pero antes de que esto se pudiera conocer, antes de que se evidenciara convincentemente la intimísima dependencia de todo arte con respecto a los griegos, a los griegos desde Homero hasta Sócrates, a nosotros nos tuvieron que ir las cosas con esos griegos como a los atenienses con Sócrates. Casi cada tiempo y cada nivel de formación han intentado alguna vez, con hondo malhumor, liberarse de los griegos, porque, frente a éstos, todo lo que ellos mismos han conseguido, en apariencia completamente original y muy sinceramente admirado, parecía que perdía de inmediato color y vida y que disminuía hasta convertirse en una copia malograda, más aún, en una caricatura. Y de este modo estalla siempre de nuevo una rabia secreta y visceral contra aquel arrogante pueblecito que se atrevió a designar como «bárbaro» para todos los tiempos a todo lo no que no fuera nativo: ¿quiénes son ésos, se pregunta uno, que, aunque sólo mostraron un esplendor histórico efímero, unas instituciones ridículas y estrechamente limitadas, una dudosa habilidad en la moral, e incluso están señalados con feos vicios, pretenden tener entre los pueblos la dignidad y la posición especial que le corresponde al genio entre la masa? Por desgracia, no se ha sido tan afortunado como para encontrar la copa de cicuta con la que a semejante ser se lo pudiera sencillamente despachar: pues todo el veneno que en sí producen la envidia, la calumnia y la rabia no ha bastado para aniquilar aquella magnificencia autosuficiente. Y de esta manera uno se avergüenza y siente miedo ante los griegos; a no ser que uno estime la verdad por encima de todo y se atreva a confesarse también esta verdad, que los griegos tienen en sus manos, como aurigas, nuestra cultura y cualquier otra, pero que, casi siempre, carro y caballos son de material demasiado mediocre e inadecuados a la gloria de sus guías, los cuales consideran luego una broma el enviar semejante tiro al abismo: que ellos mismos, con el salto de Aquiles, sobrepasan como si fuera una insignificancia[119].

Para concederle también a Sócrates la dignidad de semejante posición de guía bastará con reconocer en él el tipo de una forma de existencia previamente inaudita, el tipo

[119] Cfr. Homero, *Ilíada*, XXI, vv. 303-305.

del *ser humano teórico*[120], pues obtener discernimiento sobre su significación y su meta es nuestra próxima tarea. También el ser humano teórico encuentra una satisfacción infinita en lo existente, como el artista, y, como éste, está protegido gracias a esa satisfacción contra la ética práctica del pesimismo y contra sus ojos de Linceo, que brillan sólo en la oscuridad. Si, en efecto, a cada desvelamiento de la verdad el artista, con miradas extáticas, permanece siempre pendiente únicamente de aquello que incluso ahora, tras el desvelamiento, continúa siendo velo, el ser humano teórico disfruta y se satisface con el velo obtenido y tiene su más elevada meta de placer en el proceso de un desvelamiento cada vez más afortunado, logrado mediante la propia fuerza. No habría ciencia alguna si a ésta sólo le interesara esa *única* diosa desnuda y nada más. Pues entonces sus discípulos tendrían que sentirse como aquellos que quisieran excavar un agujero precisamente a través de la tierra: cada uno de los cuales se da cuenta de que, con un esfuerzo máximo y a lo largo de toda la vida, sólo sería capaz de perforar un trozo muy pequeño de la enorme profundidad, trozo que ante sus ojos el trabajo del siguiente cubrirá de nuevo, de tal manera que un tercero parecerá hacer bien si elige por propia cuenta un nuevo lugar para sus intentos de perforación. Si ahora uno demuestra convincentemente que por ese camino directo no se puede alcanzar la meta de los antípodas, quién querrá seguir trabajando en los viejos pozos, si entre tanto no se contenta con encontrar piedras preciosas o con descubrir leyes de la naturaleza. Por ello Lessing, el ser humano teórico más honesto de todos, se atrevió a declarar que a él le importaba más la búsqueda de la verdad que ésta misma[121]: con lo cual quedó al descubierto el secreto fundamental de la ciencia, para la estupefacción, más aún, para fastidio de los científicos. Ciertamente, junto a este conocimiento aislado está, como un exceso de sinceridad, si no de arrogancia, una profunda *representación ilusoria*, que vino al mundo por primera vez en la persona de Sócrates, aquella creencia inquebrantable de que, siguiendo el hilo de la causalidad, el pensar alcanza los abismos más hondos del ser, y que el pensar está en condiciones no sólo de conocer, sino incluso de *corregir* el ser. Esta sublime ilusión metafísica le ha sido añadida como instinto a la ciencia, y una y otra vez la lleva a sus límites, en los que ésta tiene que convertirse en *arte: en el cual es en el que, sirviéndose de este mecanismo, se han puesto propiamente las miras*[122].

Si ahora, al resplandor de la antorcha de este pensamiento, miramos hacia Sócrates: éste se nos manifiesta como el primero que, de la mano de ese instinto de la ciencia, supo no sólo vivir, sino —lo que es muchísimo más— también supo morir: y por ello la imagen del *Sócrates moribundo*, como el ser humano exonerado del miedo a la muerte gracias al saber y a principios racionales, es el escudo de armas que, sobre la puerta de entrada a la ciencia, le recuerda a todo el mundo el destino de ésta, hacer que la existencia se manifieste como inteligible, y, por consiguiente, como justificada: a lo cual, por supuesto, si los principios racionales no alcanzan, tiene que servir en definitiva también el *mito*, al que acabo de designar incluso como la consecuencia necesaria, más aún, como el propósito de la ciencia.

Quien consiga tener una idea clara de cómo después de Sócrates, el mistagogo de la ciencia, una escuela de filósofos substituye a otra como una ola sigue a otra ola, de

[120] Cfr. FP I, 7 [7]. Sobre la vida teorética, cfr. Platón, *República*, V, 475e; Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, I, 7, 1098 a 33; *Ética a Eudemo*, I, 4, 1215 a 26-30.

[121] Cfr. Lessing, G. E., «Über das Streben nach Wahrheit», *Eine Duplik, Theologische Schriften Ausgewählte Prosa*, Reclam, Stuttgart, 1989, pp. 85-86.

[122] Cfr. FP I, 7 [101].

cómo una universalidad nunca imaginada del afán de saber en el más remoto ámbito del mundo de las gentes con formación, y en cuanto auténtica tarea para todo el mundo de capacidad superior, ha conducido a la ciencia a alta mar, de donde desde entonces nunca ha podido volver a ser expulsada por completo, de cómo gracias a esa universalidad se ha extendido por primera vez una red común de pensamiento sobre todo el globo terráqueo, con miras incluso a lanzarla sobre la estructura legal de un sistema solar entero; quien tenga presente todo eso, junto con la pirámide asombrosamente alta del saber en el presente, no se podrá impedir el ver en Sócrates un punto de inflexión y un vórtice de la denominada historia universal. Pues si por un momento uno se imaginara toda esta suma incalculable de fuerza que se ha utilizado en favor de aquella tendencia mundial, pero aplicada *no* al servicio del conocer, sino a las metas prácticas, es decir, egoístas de los individuos y de los pueblos, entonces probablemente en las luchas generales de aniquilamiento y en las constantes migraciones de pueblos el placer instintivo de vivir se hubiera debilitado en tal medida, que, dado el hábito del suicidio, el individuo quizá tendría que sentir el último resto de sentimiento del deber cuando, como el habitante de las islas Fidji, estrangulase como hijo a sus padres, como amigo a su amigo: un pesimismo práctico que podría producir incluso una espantosa ética del genocidio por compasión — el cual, por lo demás, está y ha estado presente en el mundo en todos los sitios en donde no ha aparecido el arte en cualquiera de las formas, especialmente como religión y ciencia, para ser remedio y defensa de ese soplo pestilente.

Teniendo a la vista este pesimismo práctico, Sócrates es el modelo del optimismo teórico, que, en la arriba designada creencia en la sondeabilidad de la naturaleza de las cosas, otorga al saber y al conocimiento la fuerza de una medicina universal, y detecta en el error el mal en sí. Penetrar en esos principios racionales de las cosas y distinguir entre el conocimiento verdadero y la apariencia y el error, eso le pareció al ser humano socrático la vocación más noble de todas, incluso la única verdaderamente humana: de igual manera que a aquel mecanismo de los conceptos, juicios y deducciones Sócrates lo estimó por encima de todas las demás capacidades como la actividad suprema y como el más digno de admiración de todos los dones de la naturaleza. Incluso los actos morales más sublimes, las emociones de la compasión, del sacrificio, del heroísmo, y aquella quietud del alma, difícil de alcanzar, que el griego apolíneo llamaba *sophrosyne*, Sócrates y sus seguidores hasta el presente, animados todos ellos por idénticos sentimientos, los derivaron de la dialéctica del saber y, por consiguiente, los consideraron como susceptibles de enseñanza. Quien ha experimentado en sí mismo el placer de un conocimiento socrático y detecta cómo éste intenta abarcar, en círculos cada vez más amplios, el mundo entero de los fenómenos, desde ese momento no sentirá ningún aguijón que pudiera obligarlo a la existencia con mayor intensidad que la apetencia de completar esa conquista y de tejer la red con impenetrable firmeza. A un individuo con esta predisposición el Sócrates platónico se le manifiesta como el maestro de una forma totalmente nueva de «serenidad griega» y de existencia dichosa, forma que intenta descargarse en acciones y que encontrará esa descarga[123] casi siempre en influencias mayéuticas y educativas sobre jóvenes nobles, con la finalidad de acabar procreando al genio.

[123] *Die Entladung*, descarga, es el término empleado por Jacob Bernays (en sus *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*) para traducir catarsis. Cfr. Gründer, K., «Jacob Bernays und der Streit um die Katharsis», en *Festgabe für Carl Schmitt*, vol. II, 1968, pp. 495-526. Ver más arriba nota 54.

Pero ahora la ciencia, espoleada por su poderosa ilusión, corre de manera imparable hasta sus propios límites, en los cuales fracasa su optimismo, escondido en la esencia de la lógica. Pues la periferia del círculo de la ciencia tiene infinitos puntos, y mientras aún no se ve en absoluto cómo se podría medir completamente ese círculo, el ser humano noble y dotado se encuentra incluso antes de la mitad de su existencia y de una manera inevitable con tales puntos límites de la periferia, donde mira fijamente lo que no se puede ya dilucidar. Cuando aquí ve, para su propio horror, cómo la lógica se enrosca en esos límites sobre sí misma y acaba por morderse la cola[124] — entonces irrumpe la nueva forma de conocimiento, *el conocimiento trágico*, que, simplemente para que se pueda soportar, necesita del arte como protección y remedio[125].

Si, con ojos fortalecidos y deleitados en los griegos, miramos las esferas supremas de ese mundo que nos inunda, divisaremos el afán de insaciable conocimiento optimista, que apareció de manera modélica en Sócrates, transmutado en resignación trágica y en necesidad de arte: mientras que ese mismo afán, en sus niveles inferiores, tiene que exteriorizarse de manera hostil al arte y tiene que detestar íntimamente sobre todo el arte trágico-dionisíaco, tal como esto se expuso con el ejemplo de la lucha del socratismo contra la tragedia esquilea.

Pues bien, llamamos aquí con ánimo conmovido a las puertas del presente y del futuro: ¿conducirá esa «transmutación» a configuraciones siempre nuevas del genio, y precisamente del *Sócrates que cultiva la música*? La red del arte que está extendida sobre la existencia ¿habrá de ser tejida de manera cada vez más firme y delicada, bien sea bajo el nombre de religión o bajo el de ciencia, o le está destinado el desgarrarse en jirones, bajo el trajín y el vértigo inquietantemente bárbaros que a sí mismos se llaman ahora «el presente»? — Preocupados, pero no desconsolados, permanecemos unos instantes al margen, como los contemplativos a quienes les está permitido ser testigos de esas luchas y transiciones enormes. ¡Ay! ¡La magia de esas luchas reside en que quien las observa tiene también que participar en ellas!

[124] Cfr. FP I, 5 [68].
[125] MA, I, af. 251.

16

En este ejemplo histórico que hemos expuesto hemos intentado aclarar cómo la tragedia perece ciertamente por la desaparición del espíritu de la música, del mismo modo que sólo puede nacer de este espíritu. Para suavizar lo insólito de esta afirmación y mostrar, por otro lado, el origen de este conocimiento nuestro, tenemos ahora que situarnos con mirada libre frente a los fenómenos análogos del presente; tenemos que introducirnos en esas luchas que, como acabo de decir, están teniendo lugar en la actualidad en las esferas supremas de nuestro mundo entre el insaciable conocimiento optimista y la trágica necesidad de arte. Quiero prescindir aquí de todas las otras pulsiones opuestas que trabajan en todo tiempo contra el arte, y precisamente contra la tragedia, y que también en el presente se propagan con tal certidumbre en su victoria que, de las artes teatrales, por ejemplo, sólo la farsa y el ballet echan sus flores, quizá no bienolientes para todos, en una proliferación en cierta medida exuberante. Quiero hablar sólo de la *oposición más insigne* a la consideración trágica del mundo, y con ello me refiero a la ciencia, optimista en su esencia más honda, con su antecesor Sócrates a la cabeza. Pronto deberán mencionarse también por su nombre los poderes que me parecen garantizar *un renacimiento de la tragedia* —¡y algunas otras gozosas esperanzas para el ser alemán!—.

Antes de lanzarnos en medio de esas luchas, cubrámonos con la armadura de los conocimientos hasta ahora conquistados. En contraposición con todos aquellos que se dedican a derivar las artes de un principio único, como fuente vital necesaria de toda obra de arte, yo mantengo fija mi mirada en aquellas dos divinidades artísticas de los griegos, Apolo y Dioniso, y reconozco en ellas los representantes vivos e intuitivos de *dos* mundos artísticos que son distintos en su esencia más honda y en sus metas supremas. Apolo está ante mí como el genio transfigurador del *principium individuationis*, sólo mediante el cual se puede verdaderamente alcanzar la redención en la apariencia: mientras que bajo el místico grito de júbilo de Dioniso estalla el hechizo de la individuación y queda abierto el camino hacia las madres del ser[126], hacia el núcleo más íntimo de las cosas. Esta antítesis enorme que se abre de manera flagrante entre el arte plástico como el arte apolíneo y la música como el arte dionisíaco, se le ha convertido a uno solo de los grandes pensadores en una antítesis tan evidente, que él, incluso sin esta guía del simbolismo de los dioses helénicos, reconoció a la música un carácter y un origen diferentes con respecto a todas las demás artes, porque ella, dice, no es, como todas éstas, reproducción del fenómeno, sino de manera inme-

[126] Cfr. Goethe, *Fausto* II, vv. 285 ss.; *Conversaciones con Eckermann*, 10 de enero de 1830. Cfr. también, FP I, 5 [116] y 5 [118].

diata reproducción de la voluntad misma, y, por tanto, representa, *con respecto a todo lo físico del mundo, lo metafísico*, y con respecto a todo fenómeno, la cosa en sí (Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, I, p. 310). Sobre este conocimiento, el más importante de toda la estética, pues sólo con el cual, si se la toma en un sentido de mayor seriedad, la estética comienza propiamente, Richard Wagner ha impreso su sello, como confirmación de la eterna verdad de ese conocimiento, cuando en su *Beethoven* establece que la música ha de ser estimada según unos principios estéticos completamente distintos a todas las artes figurativas, y, desde luego, no según la categoría de la belleza: aunque una estética errada, de la mano de un arte desviado y degenerado, y desde aquel concepto de belleza vigente en el mundo figurativo, se haya acostumbrado a exigir de la música un efecto similar al exigido a las obras del arte figurativo, a saber, la excitación *del agrado por las formas bellas*[127]. Una vez con el conocimiento de aquella antítesis enorme yo sentí una fuerte necesidad de acercarme a la esencia de la tragedia griega, y con ello a la revelación más profunda del genio helénico: pues sólo entonces creí ser dueño de la magia suficiente para, más allá de la fraseología de nuestra estética ordinaria, poder plantearme a fondo de una manera corporal el problema primordial de la tragedia: con lo cual se me concedió una mirada tan extrañamente peculiar a lo helénico, que tuvo que parecerme como si nuestra ciencia del helenismo clásico, que adopta gestos tan orgullosos, en el fondo sólo había sabido recrearse hasta ahora con juegos de sombras y con exterioridades.

Quizá podríamos tocar ese problema primordial[128] con esta pregunta: ¿qué efecto estético surge cuando aquellos poderes artísticos en sí separados de lo apolíneo y de lo dionisíaco entran en actividad los dos juntos? O en una forma más breve: ¿cómo se relaciona la música con la imagen y con el concepto? — Schopenhauer, a quien Richard Wagner precisamente con respecto a este punto le alaba su insuperable claridad y transparencia de exposición, se expresa sobre lo aquí planteado de manera sumamente minuciosa en el pasaje siguiente, que voy a reproducir aquí en toda su extensión. *El mundo como voluntad y representación*, 1, p. 309: «A consecuencia de todo esto podemos considerar el mundo fenoménico, o la naturaleza, y la música como dos expresiones diferentes de la misma cosa, la cual es por ello el único elemento mediador de la analogía de ambas, cuyo conocimiento es necesario para discernir esa analogía. De acuerdo con esto, la música, considerada como expresión del mundo, es un lenguaje sumamente universal, que incluso se relaciona con la universalidad de los conceptos de manera parecida a como éstos se relacio-

[127] Para la influencia de Wagner en Nietzsche, cfr. Love, F. R., *Young Nietzsche and the Wagnerian Experience*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1963; Fischer-Dieskau, D., *Wagner und Nietzsche, der Mystagoge und sein Abtrünnige*, Deutscher Verlag, Stuttgart, 1974; Bremer, D., «Vom Mythos zum Musikdrama. Wagner, Nietzsche und die griechische Tragödie», en D. Borchmeyer (ed.), *Wege des Mythos in der Moderne. Richard Wagner* Der Ring des Nibelungen, DTV, Múnich, 1987, pp. 41-63. La revista *Estudios Nietzsche* ha dedicado dos números monográficos al respecto, el 2002 (2) y el 2007 (7).

[128] *Urproblem*, problema primordial, es, para Nietzsche, el de la tragedia, tal como lo plantean autores como Creuzer [que había escrito un *Dyonisos* (1808-1809) y su famosa *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, contra la que Voss había publicado una *Antisymbolik* en 1826] y Bachofen, colega de Nietzsche en Basilea, y que había publicado *Grabessymbolik*, libro con el que, como Creuzer, había subrayado el sustrato no olímpico que subyace a la serenidad griega. Para esto véase Andler, Ch., *Nietzsche, sa vie et sa pensée*, Gallimard, París, 1958, vol. I, pp. 403 ss. y 418 ss.; también Behler, E., «Die Auffassung des Dionysischen durch die Brüder Schlegel und F. Nietzsche», en *Nietzsche Studien*, 1983 (12), pp. 335-354.

nan con las cosas individuales. Pero su universalidad no es en modo alguno aquella vacía universalidad de la abstracción, sino de una especie completamente distinta, y va unida con una determinación completa y clara. En esto se parece a las figuras geométricas y a los números, los cuales, en cuanto formas universales de todos los objetos posibles de la experiencia, y aplicables *a priori* a todos, no son, sin embargo, abstractos, sino intuitivos y completamente determinados. Todos los posibles esfuerzos, excitaciones y exteriorizaciones de la voluntad, todos aquellos procesos que tienen lugar en el interior del ser humano y que la razón lanza dentro del amplio concepto negativo de sentimiento, pueden ser expresados mediante las infinitas melodías posibles, pero siempre en la universalidad de la mera forma, sin la materia, siempre únicamente según el en-sí, no según el fenómeno, expresando, por así decirlo, su alma más interior, sin cuerpo. A partir de esta relación íntima que la música tiene con la esencia verdadera de todas las cosas se puede explicar también el que, cuando para cualquier escena, acción, suceso o ambiente resuena una música adecuada, ésta parece abrirnos el sentido más secreto de aquéllos y se presenta como su más justo y claro comentario; del mismo modo se puede explicar el que, a quien se entrega completamente a la impresión de una sinfonía, le parezca como si viera desfilar ante sí todos los posibles sucesos de la vida y del mundo: sin embargo, cuando reflexiona, no puede indicar ninguna semejanza entre aquel juego sonoro y las cosas que le pasaban por la cabeza. Pues, como se dijo, la música se diferencia de todas las demás artes en que ella no es copia del fenómeno, o, más exactamente, de la objetidad adecuada de la voluntad, sino, de manera inmediata, copia de la voluntad misma, y, por tanto, representa, con respecto a todo lo físico del mundo, lo metafísico, y con respecto a todo fenómeno, la cosa en sí. Se podría, según esto, llamar al mundo tanto música hecha cuerpo como voluntad hecha cuerpo: a partir de aquí resulta explicable, así pues, por qué la música hace que resalte enseguida con una significatividad más elevada toda pintura, más aún, toda escena de la vida real y del mundo; tanto más, claro está, cuanto más análoga sea su melodía al espíritu interno del fenómeno dado. En esto se basa el que a la música se le pueda poner debajo una poesía como canto, o una representación intuitiva como pantomima, o ambas cosas como ópera. Tales imágenes individuales de la vida humana, puestas debajo del lenguaje universal de la música, no están nunca vinculadas ni se corresponden nunca con ella con una necesidad completa; sino que mantienen con ella tan sólo la relación de un ejemplo cualquiera con un concepto universal: representan en la determinación de la realidad aquello que la música expresa en la universalidad de la mera forma. Pues las melodías son, en cierto modo, lo mismo que los conceptos universales, una abstracción de la realidad. En efecto, ésta, es decir, el mundo de las cosas individuales, suministra lo intuitivo, lo especial e individual, el caso particular, tanto a la universalidad de los conceptos como a la universalidad de las melodías, aunque estas dos universalidades se contraponen entre sí en cierto aspecto; en cuanto que los conceptos no contienen sino las formas primeramente abstraídas de la intuición, la corteza externa quitada a las cosas, por así decirlo, son, en consecuencia, entera y propiamente abstracciones; la música, por el contrario, ofrece el núcleo más íntimo que precede a toda configuración, o el corazón de las cosas. Esta relación se podría expresar muy bien en el lenguaje de los escolásticos, diciendo: los conceptos son los *universalia post rem* [universales posteriores a la cosa], pero la música ofrece los *universalia ante rem* [universa-

les anteriores a la cosa], y la realidad, los *universalia in re* [universales en la cosa][129]. — Pero el que sea posible en general una relación entre una composición y una representación intuitiva se basa, como se dijo, en que ambas son expresiones, sólo que completamente distintas, de la misma esencia interna del mundo. Cuando en un caso particular existe realmente tal relación, es decir, cuando el compositor ha sabido expresar en el lenguaje universal de la música los movimientos de la voluntad que constituyen el núcleo de un acontecimiento: entonces la melodía de la canción, la música de la ópera están llenas de expresión. Pero la analogía descubierta por el compositor entre aquellas dos cosas tiene que haber surgido del conocimiento inmediato de la esencia del mundo, de un modo inconsciente a su razón, y no es lícito que sea, con intencionalidad consciente, una imitación mediada por conceptos: en caso contrario, la música no expresa la esencia interna, la voluntad misma; sino que sólo imita de manera insuficiente su fenómeno; como hace toda música propiamente imitativa (*nachbildende*)[130]». —

Por tanto, y de acuerdo con la doctrina de Schopenhauer, nosotros entendemos la música como el lenguaje inmediato de la voluntad y sentimos incitada nuestra fantasía a dar forma a aquel mundo de espíritus que nos habla, mundo invisible y, sin embargo, tan vivamente pleno de movimiento, y a darle cuerpo para nosotros en un ejemplo análogo. Por otro lado, la imagen y el concepto, bajo el influjo de una música que esté verdaderamente en correspondencia con ellos, alcanzan una elevada significatividad. Así pues, la música dionisíaca suele producir efectos de dos tipos sobre la facultad artística apolínea: la música incita a *intuir de manera metafórica* la universalidad dionisíaca, acto seguido la música hace que resalte la imagen de tipo metafórico *en una significatividad suprema*. De estos hechos, en sí comprensibles y no inasequibles a toda observación profunda, infiero yo la aptitud de la música para alumbrar *el mito*, es decir, el ejemplo más significativo, y precisamente el mito *trágico*: el mito que habla en metáforas acerca del conocimiento dionisíaco. Mediante el fenómeno del lírico he expuesto cómo en éste la música lucha por darse a conocer en imágenes apolíneas sobre su esencia propia: si ahora imaginamos que, en su intensificación suprema, la música ha de intentar llegar también a una plástica configuración suprema, entonces hemos de considerar posible que ella sepa encontrar también la expresión simbólica de su auténtica sabiduría dionisíaca; ¿y en qué otro lugar tendremos que buscar esa expresión si no en la tragedia y, en general, en el concepto de lo *trágico*[131]?

A partir de la esencia del arte, como se lo concibe comúnmente según la categoría única de la apariencia y de la belleza, no es posible en modo alguno derivar con honestidad lo trágico; sólo desde el espíritu de la música comprendemos la alegría por la aniquilación del individuo. Pues tan sólo en los ejemplos individuales de tal aniquilación se nos aclara el eterno fenómeno del arte dionisíaco, el cual logra expresar la voluntad en su omnipotencia, por así decirlo, detrás del *principium individuationis*, la vida eterna más allá de todo fenómeno y a pesar de toda aniquilación. La alegría metafísica por lo trágico es una traducción de la sabiduría dionisíaca instintivamente in-

[129] Nietzsche deja sin transcribir en este punto dos frases, es decir, unas pocas líneas, cuatro, del texto de Schopenhauer.

[130] Es decir, música que copia y reproduce imágenes.

[131] Cfr. Allison, D. B., «Some Remarks on Nietzsche's Draft of 1871, on Music and Words», en *New Nietzsche Studies*, 1996 (1), pp. 15-41.

consciente al lenguaje de la imagen: el héroe, el fenómeno supremo de la voluntad, es negado, para placer nuestro, porque, en efecto, él sólo es un fenómeno, y la vida eterna de la voluntad no es afectada por su aniquilación. «Nosotros creemos en la vida eterna», así exclama la tragedia; mientras que la música es la idea inmediata de esa vida. Una meta completamente distinta tiene el arte del escultor: Apolo supera aquí el sufrimiento del individuo mediante la glorificación luminosa de la *eternidad del fenómeno*, la belleza triunfa aquí sobre el sufrimiento inherente a la vida, el dolor queda en cierto sentido eliminado de los rasgos de la naturaleza por una invención mentirosa. En el arte dionisíaco y en su simbolismo trágico la naturaleza misma nos dirige la palabra con su voz verdadera, no cambiada: «¡Sed lo que soy! ¡Bajo el cambio incesante de los fenómenos, la madre primordial eternamente creadora, la madre primordial que eternamente apremia hacia la existencia y que eternamente encuentra en este cambio de los fenómenos su propia satisfacción!»[132].

[132] Cfr. Goethe, *Fausto* II, vv. 6285-6290; «Cuando Richard Wagner atribuye a la música el carácter de lo "sublime", en contraposición a lo agradablemente bello, se manifiesta en esto el lado moral del arte moderno. Aquella voluntad, que se mueve entre todos los sentimientos y conocimientos y que la música representa, es frente al mundo empírico un estado originario paradisíaco y rico en presentimientos, que se relaciona con el mundo como el idilio respecto al presente. Nosotros gozamos de este estado originario con el sentimiento moral de lo sublime, de aquello que no se volverá a alcanzar. Éstas son las "Madres" de la existencia: hemos de ir a buscar allá abajo a la verdadera Helena, la música». FP I, 9 [106].

También el arte dionisíaco quiere convencernos del eterno placer de la existencia: sólo que no debemos buscar ese placer en los fenómenos, sino detrás de los fenómenos. Debemos conocer que todo lo que nace tiene que estar dispuesto a un ocaso lleno de sufrimiento, estamos obligados a introducir nuestra mirada en los horrores de la existencia individual —y, sin embargo, no debemos quedar petrificados de espanto: un consuelo metafísico nos arranca momentáneamente del engranaje de las figuras en mutación[133]—. Nosotros somos realmente, por breves instantes, el ser primordial mismo, y sentimos su incontenible afán de existencia y placer por la existencia; ahora nos parecen necesarios la lucha, el tormento, la aniquilación de los fenómenos, dada la superabundancia de innumerables formas de existencia que se apremian y se empujan a vivir, dada la exuberante fecundidad de la voluntad del mundo; somos traspasados por el furioso aguijón de esos tormentos en el mismo instante en el que, por así decirlo, nos hemos unificado con el inconmensurable placer primordial por la existencia y en el que barruntamos, en un éxtasis dionisíaco, la indestructibilidad y eternidad de ese placer. A pesar del miedo y de la compasión, somos los vivientes-felices, no como individuos, sino como lo *único* viviente, con cuyo placer procreador estamos fusionados.

La historia de la génesis de la tragedia griega nos dice ahora con luminosa nitidez que la obra de arte trágico de los griegos nació realmente del espíritu de la música: mediante ese pensamiento creemos haber hecho justicia por vez primera al sentido originario y tan sorprendente del coro. Pero al mismo tiempo hemos de admitir que la significación antes expuesta del mito trágico nunca llegó a ser transparente, con claridad conceptual, a los poetas griegos, y menos aún a los filósofos griegos; sus héroes hablan en cierta medida de manera más superficial que actúan; el mito no encuentra de ningún modo en la palabra hablada su objetivación adecuada. La estructuración de las escenas y las imágenes intuitivas revelan una sabiduría más profunda que la que el poeta mismo puede formular en palabras y conceptos: como esto mismo se observa también en Shakespeare, cuyo Hamlet, por ejemplo, en un sentido similar, habla de manera más superficial que actúa, de tal modo que no es a partir de las palabras, sino de una visión y apreciación profundizada de la totalidad de donde se puede extraer aquella doctrina de Hamlet antes mencionada. En lo que respecta a la tragedia griega, la cual, por descontado, sólo se nos ofrece como drama en palabras, yo he indicado incluso que esa incongruencia entre mito y palabra podría fácilmente ex-

[133] Sobre esta ambigüedad propia de lo dionisíaco, cfr. Otto, W., *Dionysos. Mythos und Kulthus*, Fráncfort del Meno, 1933.

traviarnos a tenerla por más simple e insignificante de lo que es, y en consecuencia a presuponer también en ella un efecto más superficial que el que, según los testimonios de los antiguos, tiene que haber causado: pues ¡qué *fácilmente* se olvida que aquello que el poeta de las palabras no había conseguido, alcanzar la suprema espiritualización e idealidad del mito, lo podía conseguir en todo instante como músico creador! Nosotros, como es obvio, tenemos que reconstruirnos el superior poder del efecto musical casi por vía erudita, para percibir algo de aquel consuelo incomparable que tiene que ser propio de la verdadera tragedia. No obstante, incluso ese superior poder musical sólo lo habríamos sentido como tal si nosotros fuéramos griegos: mientras que en todo el desarrollo de la música griega —infinitamente más rica en confrontación con la que nos es conocida y familiar— creemos escuchar solamente la canción juvenil del genio musical, entonada con un tímido sentimiento de fuerza. Los griegos son, como dicen los sacerdotes egipcios, los niños eternos[134], y también en el arte trágico son solamente los niños que no saben qué sublime juguete ha surgido y — se ha roto entre sus manos.

Esa lucha del espíritu de la música por una revelación figurativa y mítica, que se intensifica desde los comienzos de la lírica hasta la tragedia ática, se interrumpe de pronto, inmediatamente después de haber logrado un desarrollo exuberante, y desaparece, por así decirlo, de la superficie del arte helénico: mientras que la consideración dionisíaca del mundo nacida de esa lucha sobrevive en los misterios y, en las más prodigiosas metamorfosis y degeneraciones, no cesa de atraer hacia sí las naturalezas más serias. ¿No volverá a ascender algún día como arte desde su mística profundidad?

Aquí nos ocupa la cuestión de si el poder, en cuya actuación contra la tragedia ésta se rompió, tiene en todo tiempo suficiente fortaleza para impedir un nuevo despertar artístico de la tragedia y de la consideración trágica del mundo. Si la pulsión dialéctica hacia el saber y hacia el optimismo de la ciencia obligó a la tragedia antigua a salirse de su camino, habría que inferir entonces de este hecho una lucha eterna entre *la consideración teórica* y *la consideración trágica del mundo*; y sólo después de que el espíritu de la ciencia sea conducido hasta su límite, y de que su pretensión de validez universal esté aniquilada por la demostración de esos límites, sería lícito esperar un renacimiento de la tragedia: para esa forma de cultura tendríamos que poner el símbolo *del Sócrates que cultiva la música*, en el sentido antes explicado. En esta contraposición yo entiendo por espíritu de la ciencia aquella creencia, que en la persona de Sócrates salió a la luz por vez primera, en la sondeabilidad de la naturaleza y en la universal fuerza curativa del saber.

Quien se acuerde de las próximas consecuencias de ese espíritu de la ciencia que apremia incansablemente hacia adelante, enseguida tendrá presente que dicho espíritu aniquiló el *mito* y que esta aniquilación expulsó a la poesía de su natural suelo ideal, siendo desde entonces una poesía apátrida. Si hemos tenido razón al atribuir a la música la fuerza de poder alumbrar de nuevo el mito desde sí misma, entonces también tendremos que buscar el espíritu de la ciencia en la trayectoria en la que él se enfrenta hostilmente a esa fuerza creadora de mitos de la música. Esto acontece en el desarrollo del *ditirambo ático nuevo*[135], cuya música no expresaba ya la esencia inter-

[134] Cfr. Platón, *Timeo*, 22 b.

[135] «*Comparación entre el ditirambo y la tragedia.* (*El pensamiento se complica, la palabra en exacta correspondencia con el gesto, se produce una especie de lenguaje primordial.*) *Característica del recitativo. Sentido profundo de la acción frente a la pobreza de pensamiento de la palabra. El*

na, la voluntad misma, sino que sólo reproducía de modo insuficiente el fenómeno, en una imitación mediada por conceptos: de esa música internamente degenerada se apartaron las naturalezas verdaderamente musicales con la misma repugnancia que tenían por la tendencia de Sócrates, asesina del arte. El instinto de Aristófanes, un instinto que captaba los problemas con seguridad, acertó plenamente cuando reunió en un mismo sentimiento de odio al propio Sócrates, la tragedia de Eurípides y la música de los nuevos ditirámbicos, y detectó en los tres fenómenos los síntomas de una cultura degenerada. Aquel ditirambo nuevo hizo que la música se convirtiera de manera sacrílega en un retrato imitativo del fenómeno, por ejemplo, de una batalla, de una tempestad marina, y con ello la privó por completo de su fuerza creadora de mitos. Pues si la música intenta suscitar nuestro deleite sólo del modo siguiente, obligándonos a buscar analogías externas entre un suceso de la vida y de la naturaleza y ciertas figuras rítmicas y ciertos sonidos característicos de la música, si nuestro entendimiento debe satisfacerse con el conocimiento de esas analogías, entonces quedamos degradados a un estado de ánimo en el que es imposible una fértil concepción de lo mítico; pues el mito quiere que lo sintamos intuitivamente como un ejemplo único de una universalidad y una verdad que miran fijamente hacia lo infinito. La música verdaderamente dionisíaca se nos presenta como tal espejo universal de la voluntad del mundo: el acontecimiento intuitivo que se refracta en ese espejo se ensancha enseguida para nuestro sentimiento hasta llegar a ser la copia de una verdad eterna. A la inversa, la pintura en sonidos del ditirambo nuevo despoja de inmediato a tal acontecimiento intuitivo de todo carácter mítico; ahora la música se ha convertido en una copia indigente del fenómeno, y se ha hecho por ello infinitamente más pobre que el fenómeno mismo: mediante esa pobreza la música degrada más aún, para nuestra sensibilidad, el fenómeno mismo, de manera que ahora, por ejemplo, una batalla imitada musicalmente de ese modo se agota en ruido de marchas, sonidos de campanillas, etc., y nuestra fantasía queda retenida precisamente en esas superficialidades. La pintura en sonidos es, por tanto, en todos los respectos, la contrarréplica de la fuerza creadora de mitos de la música verdadera: con ella el fenómeno se hace más pobre de lo que es, mientras que con la música dionisíaca el fenómeno individual se enriquece y se ensancha hasta convertirse en imagen del mundo. Una poderosa victoria del espíritu no-dionisíaco tuvo lugar cuando, en el desarrollo del ditirambo nuevo, ese espíritu enajenó a la música de sí misma y la rebajó a esclava del fenómeno. Eurípides, a quien, en un sentido superior, se lo ha de denominar una naturaleza completamente no-musical, es, por esta razón precisamente, un partidario apasionado de la nueva música ditirámbica y emplea con la prodigalidad de un ladrón todos sus efectismos y procedimientos.

Por otro lado, cuando orientamos nuestras miradas hacia el predominio de la *presentación de caracteres* y del refinamiento psicológico en la tragedia a partir de Sófocles, vemos en actividad la fuerza de ese espíritu no-dionisíaco dirigido contra el mito. El carácter no se deja ya ensanchar hasta convertirse en tipo eterno, sino que,

---

ditirambo actúa simbólicamente. El idealismo está en la imagen del mundo, inexpresado. La palabra es sólo símbolo del deseo. El mundo de lo visible está depotenciado por el ditirambo, como dice muy correctamente Wagner. En el drama la atmósfera dionisíaca se descarga en imágenes. En el ditirambo el mundo de las imágenes es sólo marginal». FP I, 7 [132]; «El ditirambo se convierte en campo de acción del músico específico: se produce un segundo nacimiento artificial del drama musical. Reflorecimiento. Ahora se separa completamente la música de la tragedia, como toda tendencia idealista». FP I, 1 [6].

por el contrario, mediante artificiales matices y rasgos marginales, mediante una muy refinada precisión de todas las líneas produce un efecto tan individual que el espectador no siente ya en modo alguno el mito, sino la poderosa verdad natural y la fuerza imitativa del artista. También aquí notamos la victoria del fenómeno sobre lo universal y el placer por el preparado anatómico individual, por así decirlo, y respiramos ya el aire de un mundo teórico, para el cual el conocimiento científico vale más que la reverberación artística de una regla del mundo. El movimiento sobre la línea de lo característico avanza con rapidez: mientras que todavía Sófocles pinta caracteres enteros y somete el mito a tener que soportar el desarrollo refinado de esos caracteres, Eurípides no pinta ya sino grandes rasgos particulares de carácter, que saben exteriorizarse en ardientes pasiones; en la comedia ática nueva no hay ya sino máscaras con *una sola* expresión, viejos frívolos, rufianes estafados, esclavos pícaros, en una incansable repetición. ¿Adónde se ha ido ahora el espíritu configurador de mitos de la música? Lo que todavía queda de música es, o bien música excitante, o bien música rememorativa, es decir, o bien un estimulante para nervios embotados y gastados, o bien pintura en sonidos. Para la primera apenas tiene interés el texto colocado debajo: ya en Eurípides, cuando sus héroes o coros comienzan a cantar, las cosas van de forma muy desconcertante; ¿hasta dónde se habrá llegado en sus insolentes sucesores?

Pero el nuevo espíritu no-dionisíaco se revela con máxima claridad en las *conclusiones* de los nuevos dramas. En la tragedia antigua se había podido sentir al final el consuelo metafísico, sin el cual no se puede explicar en modo alguno el placer por la tragedia; quizá resuene con máxima pureza en *Edipo en Colono*[136] el sonido conciliador que procede de otro mundo. Ahora, cuando el genio de la música había huido de la tragedia, ésta, en sentido estricto, ha muerto: pues ¿de dónde se podría obtener ahora aquel consuelo metafísico? Se buscó, por ello, una solución terrenal a la disonancia trágica; el héroe, después de que el destino lo hubiera martirizado con suficiencia, cosechaba un salario bien merecido, en un casamiento imponente, en honores divinos. El héroe se había convertido en un gladiador, al que, después de estar eficientemente maltratado y cubierto de heridas, en ocasiones se le regalaba la libertad. El *deus ex machina* ha pasado a ocupar el puesto del consuelo metafísico. Yo no quiero decir que el espíritu importuno de lo no-dionisíaco destruyera en todas partes y de una manera completa la consideración trágica del mundo: lo único que sabemos es que ésta tuvo que huir del arte y refugiarse, por así decirlo, en el inframundo, sufriendo una degeneración que la convirtió en culto secreto. Pero sobre el extensísimo campo de la superficie del ser helénico causaba grandes estragos el soplo destructor de aquel espíritu que se manifiesta en esa forma de «serenidad griega», de la que ya anteriormente se ha hablado, como de un placer por la existencia senilmente improductivo; esa serenidad es la contrarréplica de la magnífica «ingenuidad» de los griegos antiguos, a la que se la ha de entender, según la característica dada, como la flor, que crece en un abismo tenebroso, de la cultura apolínea, como la víctoria que la voluntad helénica, con su reverberación de la belleza, obtiene sobre el sufrimiento y sobre la sabiduría del sufrimiento. La forma más noble de aquella otra forma de «serenidad griega»[137], la alejandrina, es la serenidad *del ser humano teórico*: ésta exhibe los mis-

[136] Cfr. FP I, 1 [6] y 5 [13].

[137] «Sé que usted, mi venerado amigo, sé que usted, lo mismo que yo, sólo distingue un concepto verdadero y uno falso de «serenidad griega», encontrando a este último —al falso— en la forma de un bienestar sin peligros, difundido por doquier; yo sé que usted, igualmente, considera imposible

mos signos característicos que yo acabo de derivar del espíritu de lo no-dionisíaco, — a saber, combate la sabiduría y el arte dionisíacos, intenta disolver el mito, substituye el consuelo metafísico por una consonancia terrenal, más aún, por un *deus ex machina* propio, esto es, por el dios de las máquinas y los crisoles, es decir, por las fuerzas de los espíritus de la naturaleza conocidas y utilizadas al servicio del egoísmo superior, cree en una corrección del mundo por medio del saber, en una vida guiada por la ciencia, y está también realmente en condiciones de relegar al ser humano individual en un círculo estrechísimo de tareas solubles, dentro del cual éste, con serenidad, le dice a la vida: «Te quiero: eres digna de ser conocida»[138].

conocer la esencia de la tragedia a partir de aquel concepto falso de serenidad». FP I, 11 [1], dedicatoria a Richard Wagner.

[138] «El arte, como fiesta de júbilo de la voluntad, es el más fuerte seductor de la vida. La ciencia está también bajo el dominio del impulso a la vida: el mundo es digno de ser conocido: el triunfo del conocimiento se agarra a la vida. La historia, puesto que es lo infinito, intemporal, inagotable, es el terreno principal de las orgías científicas». FP I, 3 [3].

Es un fenómeno eterno: la ávida voluntad encuentra siempre un medio de retener a sus criaturas en la vida y de obligarlas a seguir viviendo, gracias a una ilusión extendida sobre las cosas. A éste lo encadena el placer socrático del conocer y la ilusión de poder curar con él la eterna herida del existir, a aquél lo enreda el seductor velo de belleza del arte, que ondea ante sus ojos, a aquel otro, el consuelo metafísico de que, bajo el torbellino de los fenómenos, la vida eterna continúa fluyendo de manera indestructible: para no hablar de las ilusiones más comunes y casi más intensas aún, que ya prepara la voluntad en cada instante. Aquellos tres grados de ilusión están reservados en general sólo a las naturalezas más noblemente dotadas[139], que sienten el peso y la gravedad de la existencia en general con muy profundo displacer, y a las que hay que quitarles de manera ilusoria ese displacer con estimulantes selectos. De esos estimulantes se compone todo lo que nosotros llamamos cultura: según cuál sea la proporción de las mezclas, tendremos una cultura preferentemente *socrática*, o *artística*, o *trágica*: o, si se admiten ejemplificaciones históricas: hay, o bien una cultura alejandrina, o bien una cultura helénica, o bien una cultura budista.

Todo nuestro mundo moderno está preso en la red de la cultura alejandrina y conoce como ideal el *ser humano teórico*, equipado con las fuerzas cognoscitivas supremas, que trabaja al servicio de la ciencia, un tipo humano cuya imagen primordial y cuyo antecesor fundacional es Sócrates. Todos nuestros medios educativos están originariamente involucrados en ese ideal: toda otra existencia ha de luchar esforzadamente por elevarse hasta sus aledaños, como existencia permitida, no como existencia propuesta. En un sentido casi horripilante, durante largo tiempo al individuo provisto de formación se lo ha encontrado aquí solamente en la forma del docto; incluso nuestras artes poéticas han tenido que evolucionar a partir de imitaciones doctas, y en el efecto capital de la rima reconocemos todavía la génesis de nuestra forma poética a partir de experimentos artificiales hechos con un lenguaje no familiar, sino propiamente docto. ¡Qué incomprensible tendría que parecerle a un griego auténtico *Fausto*, el en sí comprensible ser humano cultural moderno, el Fausto que se lanza insatisfecho a través de todas las facultades universitarias, entregado, desde su pulsión por el saber, a la magia y al demonio, y que basta con que lo pongamos junto a Sócrates y que así los comparemos para reconocer que el ser humano moderno comienza a barruntar los límites de aquel placer socrático del conocimiento y que, desde el extenso y desolado mar del saber, ansía una costa. Cuando Goethe dice en una ocasión a Eckermann, refiriéndose a Napoleón: «Sí, amigo mío, también existe una productividad de los actos»[140], ha recordado así, de manera graciosamente ingenua, que para el ser humano moderno el ser humano no teórico es algo increíble y que produce estupefacción, de tal modo que se necesita de nuevo de

[139] Cfr. FP I, 7 [127].
[140] Cfr. Goethe, *Conversaciones con Eckermann*, 11 de marzo de 1828.

la sabiduría de un Goethe para incluso encontrar comprensible, más aún, perdonable, una forma de existencia tan sorprendente.

¡Y ahora uno debe no ocultarse lo que está escondido en el seno de esa cultura socrática! ¡Un optimismo que se cree que no tiene límites ni barreras! ¡Ahora uno debe no asustarse si los frutos de ese optimismo maduran, si la sociedad, agriada hasta en sus capas más bajas por semejante cultura, se estremece paulatinamente bajo efervescencias y apetencias exuberantes, si la fe en la felicidad terrenal de todos, si la fe en la posibilidad de semejante cultura universal del saber se transmuta paulatinamente en la amenazadora exigencia de semejante felicidad terrenal alejandrina, en el conjuro de un *deus ex machina* euripídeo! Uno debe tomar nota de lo siguiente: la cultura alejandrina necesita un estamento de esclavos para poder continuar existiendo: pero, en su consideración optimista de la existencia, niega la necesidad de tal estamento, y por ello, cuando se ha gastado el efecto de sus bellas palabras seductoras y tranquilizantes sobre la «dignidad del ser humano» y la «dignidad del trabajo», se aproxima paulatinamente hacia una espantosa aniquilación. No hay nada más horroroso que un estamento bárbaro de esclavos que haya aprendido a considerar su existencia como una injusticia y que esté a punto de tomar venganza no sólo para sí, sino para todas las generaciones. Quién se atreve, ante semejantes tempestades inminentes, a apelar con firme coraje a nuestras religiones pálidas y cansadas, las cuales han degenerado incluso en sus fundamentos hasta convertirse en religiones doctas: de manera que el mito, que es el presupuesto necesario de toda religión, está ya en todas partes paralítico, e incluso en este ámbito ha llegado a predominar aquel espíritu optimista que acabamos de designar como el germen que lleva a nuestra sociedad a su aniquilación.

Mientras la calamidad que está latente en el seno de la cultura teórica comienza a angustiar paulatinamente al ser humano moderno, y éste, desasosegado, para desviar el peligro echa mano a recursos que conserva en el tesoro de sus experiencias, sin creer realmente él mismo en esos recursos; así pues, mientras él comienza a barruntar sus propias consecuencias: naturalezas grandes, ocupadas en asuntos de relevancia universal, han sabido utilizar con increíble sensatez el armamento de la ciencia misma para poner de manifiesto los límites y el carácter condicionado del conocer en general y para negar con ello decididamente la pretensión de la ciencia de poseer validez universal y fines universales: en esta demostración se ha reconocido por vez primera como tal aquella representación ilusoria que, de la mano de la causalidad, pretende poder sondear la esencia íntima de las cosas. La valentía y sabiduría enormes de *Kant* y de *Schopenhauer* han logrado la victoria más difícil, la victoria sobre el optimismo que está escondido en la esencia de la lógica, el cual, por otra parte, es el subsuelo de nuestra cultura. Si ese optimismo, apoyado en las *aeternae veritates* [verdades eternas] para él inobjetables, ha creído en la cognoscibilidad y sondeabilidad de todos los enigmas del mundo y ha tratado el espacio, el tiempo y la causalidad como leyes totalmente incondicionales de validez universalísima, Kant reveló que esas leyes no servían propiamente más que para elevar el mero fenómeno, la obra de Maya, a única y suprema realidad y para ponerla en lugar de la esencia íntima y verdadera de las cosas, y para hacer así imposible el verdadero conocimiento de ésta, es decir, según una expresión de Schopenhauer, para adormecer más firmemente aún al soñador (*El mundo como voluntad y representación*, 1, p. 498)[141]. Con este co-

[141] Sobre la relación del pensamiento del joven Nietzsche con la filosofía de Schopenhauer, cfr. Decher, F., «Nietzsches Metaphysik in der *Geburt der Tragödie* im Verhältnis zur Philosophie Scho-

nocimiento se introduce una cultura que yo me atrevo a designar como trágica: cuya característica más importante es que el lugar de la ciencia como meta suprema lo ocupa la sabiduría, la cual, sin caer en los engaños de las seductoras desviaciones de las ciencias, se dirige con mirada inalterada hacia la imagen total del mundo y en ésta intenta tomar con simpática sensación de amor el sufrimiento eterno como sufrimiento propio. Imaginémonos una generación que crezca con ese denuedo en la mirada, con ese heroico impulso hacia lo enorme, imaginémonos el paso audaz de estos matadragones[142], la orgullosa temeridad con la que vuelven la espalda a todas las doctrinas de debilidad de aquel optimismo, para «vivir resueltamente»[143] en integridad y plenitud: ¿no debería ser necesario que el ser humano trágico de esa cultura, en su autoeducación para la seriedad y para el horror, tuviese que desear un arte nuevo, el arte del consuelo metafísico, la tragedia, como la Helena que le corresponde, y tuviese que exclamar con Fausto:

¿Y no debo yo, con violencia colmada de nostalgia,
traer a la vida esa figura de máxima singularidad[144]?

Pero después de que la cultura socrática ha sido afectada desde dos frentes y no es capaz de seguir sosteniendo el cetro de su infalibilidad sino con manos temblorosas, en primer lugar por miedo a sus propias consecuencias, que ella comienza ya a barruntar, y en segundo lugar porque ella misma no está ya convencida, con la ingenua confianza anterior, de la validez eterna de su fundamento: es un espectáculo triste, así pues, presenciar que el baile de su pensamiento siempre se precipita con ansiedad hacia figuras nuevas, para abrazarlas, y entonces, de repente, las vuelve a dejar marchar, horrorizado, como deja Mefistófeles a las seductoras lamias[145]. He aquí, en efecto, el síntoma de esa «fractura», de la que todo el mundo suele hablar como el sufrimiento primordial de la cultura moderna, y que consiste en que el ser humano teórico se asusta de sus consecuencias, e, insatisfecho, no se atreve ya a confiarse a la terrible corriente de hielo de la existencia: angustiado, corre por la orilla de acá para allá. Ya no quiere tener nada de manera íntegra, una integridad que también conlleva toda la crueldad natural de las cosas. Hasta tal punto lo ha malcriado la consideración optimista. Siente él, además, que una cultura que se ha construido sobre el principio de la ciencia tiene que perecer cuando comienza a volverse *ilógica*, es decir, a rehuir sus consecuencias. Nuestro arte revela esta calamidad universal: es inútil que copiemos imitativamente todos los grandes períodos y naturalezas productivos, es inútil que, para consuelo del ser humano moderno, coleccionemos a su alrededor toda la «literatura universal»[146] y lo

penhauers», en *Nietzsche Studien*, 1985 (14), pp. 110-125; Figl, J., «Nietzsches Begegnung mit Schopenhauers Hauptwerk. Unter Heranziehung eines frühen unveröffentlichen Exzerpts», en W. Schirmacher (ed.), *Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst*, Passagen, Viena, 1991, pp. 89-100; Barbera, S., «Ein Sinn und unzählige Hieroglyphen. Einige Motive von Nietzsches Ausinandersetzung mit Schopenhauer in der Basler Zeit», en T. Borsche, F. Gerratana y A. Venturelli (eds.), *Centauren-Geburten*, ed. cit., pp. 217-223.

[142] Alusión al *Sigfrido*, de Wagner. Cfr. *Ensayo de autocrítica*, 7.

[143] Cfr. Goethe, «Generalbeichte», en *Jubileumausgabe*, Cotta, Stuttgart, 1901, vol. I, p. 81. Cfr. también *Ensayo de autocrítica*, 7.

[144] Goethe, *Fausto* II, vv. 7438-7439. Los mismos versos en FP I, 5 [1].

[145] Ibíd., vv. 7697-7810.

[146] Cfr. Goethe, *Conversaciones con Eckermann*, 31 de enero de 1827.

pongamos en medio de los estilos artísticos y de los artistas de todos los tiempos para que él les dé, como Adán a los animales, un nombre: él sigue siendo, en efecto, el eternamente hambriento, el «crítico» sin placer ni fuerza, el ser humano alejandrino, que en el fondo es un bibliotecario y un corrector y que por el polvo de los libros y las erratas de imprenta se queda miserablemente ciego.

No es posible designar con mayor agudeza el contenido íntimo de esa cultura socrática que denominándola *la cultura de la ópera*[147]: pues en este ámbito la cultura se ha expresado con peculiar ingenuidad acerca de su querer y conocer, consiguiendo así nuestro asombro cuando cotejamos la génesis de la ópera y los hechos del desarrollo operístico con las eternas verdades de lo apolíneo y de lo dionisíaco. Recuerdo en primer lugar la génesis del *stilo rappresentativo* y del recitado. ¿Es creíble que a esta música de ópera completamente volcada hacia lo exterior, incapaz de devoción, la haya podido recibir y conservar con favor entusiasta, como si fuera, por así decirlo, el renacimiento de toda verdadera música, una época de la que se acababa de elevar la música inefablemente sublime y sagrada de Palestrina? Y, por otro lado, ¿quién haría responsable del gusto por la ópera, que se difundió de manera tan impetuosa, solamente a la opulencia, ávida de distracciones, de aquellos círculos florentinos y a la vanidad de sus cantantes dramáticos? El hecho de que en la misma época, más aún, en el mismo pueblo se despertase aquella pasión por un modo semimusical de hablar, junto a la estructura abovedada de las armonías de Palestrina, en cuya construcción había trabajado toda la Edad Media cristiana, ese hecho yo sólo soy capaz de explicármelo por una *tendencia extraartística* que participa en la esencia del recitado[148].

Al oyente que quiere percibir con claridad la palabra bajo el canto le corresponde el cantante que hace lo siguiente, habla más que canta, e intensifica en este semicanto la expresión patética de las palabras: mediante esta intensificación del *pathos* facilita la comprensión de la palabra y supera aquella mitad de música que todavía queda. El auténtico peligro que ahora le amenaza es que alguna vez conceda a destiempo preponderancia a la música, con lo que el *pathos* del discurso y la claridad de la palabra tendrían que perecer enseguida: mientras que, por otro lado, siente siempre la pulsión de la descarga musical y de la exhibición de su voz con virtuosismo. Aquí viene en su ayuda el «poeta», que sabe ofrecerle suficientes ocasiones para interjecciones líricas, para repeticiones de palabras y sentencias, etc.: en estos pasajes el cantante puede ahora descansar en el elemento puramente musi-

[147] «El espectador moderno es el creador de la ópera: el hombre artísticamente impotente se ve obligado a hacer una especie de arte, justamente por el hecho de que él es el hombre no-artístico. Como él siente esto, evoca mágicamente ante sí su idea del hombre artístico, porque no puede tener ninguna visión, obliga al maquinista y al escenógrafo a servirlo, porque no capta la profundidad dionisíaca de la música, rebaja el gozo musical a la voluptuosidad de las artes del canto y a retórica racional de la pasión. El recitativo y el aria son sus creaciones. No pretendamos atenuar estas consecuencias: en la suprema realización de la ópera también el hombre moderno se mantiene en este punto de vista de quien exige y de quien produce». FP I, 9[9].

[148] Cfr. FP I, 7 [127], 7 [132], 8 [29] y, sobre todo, 9 [5].

cal, sin tener en cuenta la palabra. Esta alternancia de discurso afectivamente enérgico, pero cantado sólo a medias, y de interjección cantada del todo, que está en la esencia del *stilo rappresentativo*, este esfuerzo, que cambia con rapidez, por causar efecto en unos momentos sobre el concepto y la representación, y en otros sobre el fondo musical del oyente, es algo tan completamente innatural y tan íntima e idénticamente contrapuesto a las pulsiones artísticas tanto de lo dionisíaco como de lo apolíneo, que se ha de inferir un origen del recitado que ha de estar fuera de todos los instintos artísticos. De acuerdo con esta descripción, el recitado se ha de definir como una mezcla de declamación épica y de declamación lírica, y no es en modo alguno, desde luego, una combinación íntimamente estable, que era imposible de obtener en cosas tan completamente dispares, sino una conglutinación totalmente externa de tipo mosaico, como algo de tal índole que carece por completo de modelo tanto en el campo de la naturaleza como en el de la experiencia. *Pero no fue ésa la opinión de aquellos inventores del recitado*: al contrario, ellos mismos, y con ellos su época, creyeron que con aquel *stilo rappresentativo* quedaba resuelto el misterio de la música antigua, a partir del cual, y sólo a partir del cual, se podía explicar el enorme efecto de un Orfeo, de un Anfión, más aún, incluso el efecto de la tragedia griega. El nuevo estilo fue considerado como el nuevo despertar de la música más plenamente efectiva, la música griega antigua: más aún, dada la concepción general y muy popular del mundo homérico *como mundo primordial*, era lícito abandonarse al sueño de que ahora se había descendido de nuevo a los comienzos paradisíacos de la humanidad, en la que también la música tenía que haber contenido necesariamente aquella insuperada pureza, potencia e inocencia de la que los poetas sabían hacer relatos de manera tan conmovedora en sus comedias pastoriles. Vemos aquí el íntimo devenir de este género artístico propiamente moderno, la ópera: una necesidad poderosa obtiene aquí por la fuerza un arte, pero es una necesidad de raigambre no estética: la nostalgia del idilio[149], la fe en una antiquísima existencia primordial del ser humano artístico y bueno. Se consideró que el recitado era el redescubierto lenguaje de aquel ser humano primordial; la ópera, el reencontrado país de aquel ser idílico o heroicamente bueno, que en todas sus acciones está a la vez siguiendo una pulsión artística natural, que, en todo lo que ha de decir, canta al menos alguna cosa, para enseguida, a la menor estimulación sentimental, cantar a plena voz. Ahora no nos interesa subrayar que con esta recreada imagen del artista paradisíaco los humanistas de entonces combatieran la vieja representación eclesiástica del ser humano como corrompido y perdido en sí: de manera que se tenga que entender la ópera como un dogma en directa oposición a tal representación, el del ser humano bueno, dogma con el que, sin embargo, se habría encontrado a la vez un medio de consuelo contra aquel pesimismo, hacia el cual quienes estaban más fuertemente atraídos, dada la espantosa inseguridad de todas las circunstancias, eran precisamente los espíritus serios de aquel tiempo. Ya es suficiente con que hayamos podido conocer que la propia magia y, con ello, la génesis de esta nueva forma de arte se encuentra en la satisfacción de una necesidad totalmente no-estética, en la glorificación optimista del ser humano en sí, en la concepción del ser humano primordial como ser humano bueno y artístico por naturaleza: ese principio de la ópera se ha transformado paulatinamente en una *exigencia* amenazadora

[149] Había sido Schiller quien, en *Sobre la poesía ingenua y sentimental*, había considerado el idilio como una de las tres formas de poesía sentimental, junto a la elegía y la sátira.

y horrible que nosotros, a la vista de los movimientos socialistas del presente, no podemos ya dejar de oír. El «ser humano primordial bueno» quiere sus derechos: ¡qué perspectivas paradisíacas[150]!

A esto aún voy a añadir otra confirmación igualmente clara de mi opinión de que la ópera está construida sobre los mismos principios que nuestra cultura alejandrina. La ópera es una criatura que ha nacido del ser humano teórico, del lego crítico, no del artista: uno de los hechos más extraños en la historia de todas las artes. Que se tuviera que entender sobre todo la palabra, eso fue una exigencia de oyentes propiamente inmusicales: de manera que sólo se podía esperar un renacimiento del arte de los sonidos si se descubría una modalidad de canto, fuera la que fuese, en la que la palabra del texto dominara sobre el contrapunto como el señor sobre el siervo. Pues las palabras, así decían, son más nobles que el sistema armónico que las acompaña, del mismo modo que también es más noble el alma que el cuerpo[151]. Con la crudeza inmusical, propia de legos en el arte de los sonidos, de estas opiniones se trató en los comienzos de la ópera la unión de música, imagen y palabra; en el sentido de esta estética, en los aristocráticos círculos legos de Florencia se llegó también a los primeros experimentos hechos por poetas y cantantes allí patrocinados. El ser humano que es impotente en el arte engendra para sí una especie de arte, y lo hace precisamente por esto, porque es el ser humano no-artístico en sí. Ya que él no presiente la profundidad dionisíaca de la música, transforma para sí el goce musical en una retórica intelectual de palabras y sonidos de la pasión en *stilo rappresentativo* y en una voluptuosidad de las artes del canto; ya que no es capaz de percibir ninguna visión, obliga al maquinista y al decorador a que se pongan a su servicio; ya que no sabe captar la verdadera esencia del artista, transforma mágicamente ante él, a su gusto, al «ser humano primordial artístico», es decir, al ser humano que, en plena pasión, canta y dice versos. En sueños se introduce en un tiempo en el que la pasión basta para procrear cantos y poemas: como si alguna vez el afecto hubiera estado en situación de crear algo artístico. El presupuesto de la ópera es una creencia falsa sobre el proceso artístico, a saber, esa creencia idílica de que propiamente todo ser humano sensible es un artista. En el sentido de esa creencia, la ópera es la expresión de los legos en arte, que dictan sus leyes con el sereno optimismo del ser humano teórico.

Si tuviéramos que reunir las dos representaciones recién descritas que están activas en la génesis de la ópera en un solo concepto, nos quedaría solamente la opción de hablar de una *tendencia idílica de la ópera*: en lo cual habríamos de servirnos únicamente del modo de expresión y de la explicación de Schiller. O bien, dice él, la naturaleza y el ideal son objeto de duelo, cuando a aquélla se la presenta como perdida y a éste como inalcanzado. O bien ambos son objeto de alegría, en cuanto se los representa como reales. Lo primero ofrece la elegía en sentido estricto, lo segundo, el idilio en el sentido más amplio[152]. Aquí hay que llamar enseguida la aten-

[150] Cfr. GD, Incursiones de un intempestivo, af. 48.

[151] Cfr. FP I, 9 [5].

[152] «Creo que nosotros, cuando no somos artistas, sólo comprendemos el arte idílicamente y en estados de ánimo idílicos. Ése es nuestro destino moderno: gozamos el arte como seres morales. El mundo griego ya pasó». FP I, 9 [129]; «O bien, dice Schiller, la naturaleza y el ideal son objeto de tristeza, cuando aquélla se representa como perdida, y éste como inalcanzable; o ambos son objeto de alegría, en la medida en que son representados como reales. En el primer caso tenemos la elegía en sentido estricto, en el otro el idilio en sentido lato.». FP I, 9 [142]. Cfr. también 9 [109], 9 [111], 9 [123] y 9 [136].

ción sobre la característica común de esas dos representaciones que intervienen en la génesis de la ópera, a saber, que en ellas no se siente el ideal como inalcanzado, ni la naturaleza como perdida. Hubo, según esta particular sensibilidad, un tiempo primordial del ser humano en el que éste se hallaba junto al corazón de la naturaleza, y en esa naturalidad había alcanzado a la vez, en una bondad y una camaradería artística paradisíacas, el ideal de la humanidad: de ese ser humano primordial perfecto descenderíamos todos nosotros, más aún, seríamos todavía su viva imagen: sólo que tendríamos que echar de nosotros algunas cosas para reconocernos nuevamente a nosotros mismos como ese ser humano primordial, mediante la voluntaria enajenación de la erudición superflua, de la cultura excesiva. El ser humano, provisto de formación, del Renacimiento hacía que le volvieran a llevar, mediante su imitación operística de la tragedia griega, a semejante acorde sonoro de naturaleza e ideal, a una realidad idílica, él utilizaba esa tragedia, como Dante utilizó a Virgilio, para que le guiara hasta las puertas del paraíso: mientras que, a partir de aquí, él seguía caminando por sí mismo y pasaba de una imitación de la suprema forma griega de arte a una «restitución de todas las cosas», a una reproducción del mundo artístico originario del ser humano. ¡Qué confiada bondad tenían estos temerarios afanes, en el seno de la cultura teórica! — que sólo se puede explicar por la consoladora creencia de que «el ser humano en sí» es el héroe de ópera eternamente virtuoso, el pastor que eternamente toca la flauta o canta, y ese ser humano tiene que acabar siempre reencontrándose a sí mismo como tal, en el caso de que alguna vez se haya perdido de verdad a sí mismo por algún tiempo, fruto únicamente de aquel optimismo que de la profundidad de la consideración socrática del mundo asciende aquí como una columna de perfume dulcemente seductora.

Así pues, en los rasgos de la ópera no hay en modo alguno aquel dolor elegíaco de una pérdida eterna, al contrario, se halla en ellos la serenidad del eterno reencuentro, el cómodo placer por una realidad idílica, o que al menos nos podemos representar en todo momento como real: en lo cual quizá alguna vez se presienta que esa presunta realidad no es más que una broma fantasmagóricamente ridícula, a la cual todo aquel que sea capaz de calibrarla con la terrible seriedad de la verdadera naturaleza y de compararla con las auténticas escenas primordiales de los comienzos de la humanidad tendría que gritarle, sintiendo náuseas: ¡Fuera ese fantasma! No obstante, nos engañaríamos si creyéramos que se podría ahuyentar como a un fantasma, simplemente con un poderoso grito, a semejante ser de broma como es la ópera. Quien quiera aniquilar la ópera tiene que comenzar la lucha contra aquella serenidad alejandrina que en ella se expresa tan ingenuamente acerca de su representación preferida, más aún, ella es su auténtica forma de arte. Pero ¿qué se puede esperar para el arte mismo de los efectos producidos por una forma de arte cuyos orígenes no se hallan en absoluto en el ámbito estético, una forma de arte que más bien desde una esfera a medias moral se ha introducido furtivamente en el campo artístico, y sólo ha sido capaz acá y allá de engañar alguna vez sobre esa génesis híbrida? ¿De qué humores se alimenta ese ser parasitario, la ópera, si no es de los humores del verdadero arte? ¿No se tendrá que suponer que, bajo sus seducciones idílicas, bajo sus zalameras artes alejandrinas, la tarea suprema y que hay que llamar verdaderamente seria del arte —redimir al ojo de su mirada al espanto de la noche y salvar al sujeto, mediante el bálsamo curativo de la apariencia, de la convulsión de los movimientos de la voluntad— degenerará en una tendencia vacía y disipadora hacia la diversión? ¿Qué será de las verdades eternas de lo dionisíaco y de lo apolíneo, dada semejante mezcla de estilos como la que

he detectado en la esencia del *stilo rappresentativo*?, ¿donde se considera la música como un siervo, la palabra del texto como un señor, donde se compara la música con el cuerpo, la palabra del texto con el alma?[153], ¿donde la meta suprema, en el mejor de los casos, estará dirigida hacia una pintura musical transcriptiva, de manera similar a como ocurrió en otro tiempo en el ditirambo ático nuevo?, donde a la música se la ha enajenado por completo de su verdadera dignidad, ser espejo dionisíaco del mundo, de tal manera que lo único que le queda es imitar, como esclava del fenómeno, la esencia formal del fenómeno, y provocar una diversión externa con el juego de las líneas y de las proporciones. Para una consideración rigurosa, este funesto influjo de la ópera sobre la música coincide exactamente con todo el desarrollo de la música moderna; el optimismo emboscado en la génesis de la ópera y en la esencia de la cultura representada por ella ha conseguido con una rapidez angustiante despojar a la música de su vocación dionisíaca, destinada al mundo entero, e imprimirle un carácter divertido, que juega con las formas: con esa alteración sólo sería lícito comparar quizá la metamorfosis del ser humano esquileo en el ser humano de la serenidad alejandrina.

Pero si, en la ejemplificación indicada con esto, hemos tenido razón en correlacionar la desaparición del espíritu dionisíaco con una transformación y degeneración sumamente llamativas, pero no aclaradas hasta ahora, del ser humano griego — ¡qué esperanzas tienen que reavivarse en nosotros cuando los auspicios más seguros nos garantizan *el proceso inverso, el paulatino despertar del espíritu dionisíaco* en nuestro mundo actual! No es posible que la divina fuerza de Heracles pierda eternamente sus energías en la sensual servidumbre a Ónfale. Desde el fondo dionisíaco del espíritu alemán ha ascendido un poder que no tiene nada en común con las condiciones primordiales de la cultura socrática y que no es explicable ni disculpable por ellas, al contrario, esa cultura lo siente como lo horrible-inexplicable, como lo prepotente-hostil, es *la música alemana*, como hemos de entenderla sobre todo en su poderoso curso solar que va de Bach a Beethoven, de Beethoven a Wagner. ¿Qué es capaz de emprender en el mejor de los casos el socratismo de nuestros días, ansioso de conocimiento, con este demón que está ascendiendo de profundidades inagotables? Ni a partir de obra de repuntes y arabescos de la melodía operística, ni con ayuda de la tabla de cálculo aritmético de la fuga y de la dialéctica contrapuntística se podrá encontrar la fórmula a cuya luz tres veces potente se fuera capaz de someter a ese demón y obligarle a hablar. Qué espectáculo, cuando ahora nuestros estéticos tratan de golpear y atrapar con el lazo de una «belleza» que es propia de ellos al genio de la música que ante sus narices se mueve con vida inexplicable, entre movimientos que no quieren que se les examine ni según la belleza eterna ni tampoco según lo sublime. Basta con observar una vez de cerca y en persona a estos protectores de la música, cuando tan infatigablemente exclaman ¡belleza!, ¡belleza!, ya sea que en ello parezcan como los hijos predilectos de la naturaleza, formados y malcriados en el seno de lo bello, ya sea que, más bien, busquen una forma que oculte engañosamente su propia zafiedad, o un pretexto estético para su propia insipidez, de escasa sensibilidad: y en este punto pienso, por ejemplo, en Otto Jahn. Pero que el mentiroso y el hipócrita tengan cuidado con la música alemana: pues precisamente ella es, en medio de toda nuestra cultura, el único espíritu de fuego limpio, puro y purificador, desde el cual y hacia el cual,

[153] Nietzsche alude aquí a los principios neoplatónicos del Conde Bardi y de la *Camerata fiorentina*. Cfr. FP I, 9 [5].

como en la doctrina del gran Heráclito de Efeso, se mueven en doble órbita todas las cosas: todo lo que nosotros llamamos ahora cultura, formación, civilización tendrá que presentarse alguna vez ante el infalible juez Dioniso.

Si luego recordamos cómo al espíritu *de la filosofía alemana*, espíritu que fluía de idénticas fuentes, le fue posible aniquilar, gracias a Kant y a Schopenhauer, el satisfecho placer de existir del socratismo científico mediante la demostración de los límites de éste, si recordamos cómo con esta demostración se inició una consideración infinitamente más profunda y más seria de las cuestiones éticas y del arte, a la cual podemos designar precisamente como la *sabiduría dionisíaca* expresada en conceptos: ¿a qué nos remite ahora el misterio de esa unidad entre la música alemana y la filosofía alemana sino a una nueva forma de existencia, sobre cuyo contenido no podemos informarnos más que presintiéndolo desde analogías helénicas? Pues para nosotros, que estamos en la frontera entre dos formas distintas de existencia, el modelo helénico conserva ese inconmensurable valor de que en él están impresas también, en una forma clásico-instructiva, todas aquellas transiciones y luchas: sólo que nosotros vivimos plena y analógicamente, y, por así decirlo, en orden *inverso,* las grandes épocas capitales del ser helénico y, por ejemplo, ahora parecemos retroceder desde la edad alejandrina hacia el periodo de la tragedia. Aquí cobra vida en nosotros la sensación de que el nacimiento de una edad trágica no ha de significar para el espíritu alemán sino un retorno a sí mismo, un dichoso reencontrarse, después de que poderes enormes, que lo habían estado invadiendo desde fuera durante mucho tiempo, a él, que vegetaba en una desamparada barbarie de la forma, lo habían obligado a vivir en una servidumbre sometida a la forma que ellos le imponían. Ahora, finalmente, después de su familiar regreso a la fuente primordial de su ser, le es lícito asumir el riesgo de caminar a su propio paso, sin los andadores de una civilización latina, mostrándose audaz y libre delante de todos los pueblos: con tal de que sepa aprender firmemente de un pueblo, pues es ya una gloria elevada y una singularidad que otorga distinción el mero hecho de poder aprender de ese pueblo, de los griegos. ¿Y cuándo necesitaríamos a esos maestros supremos más que ahora, que estamos viviendo *el renacimiento de la tragedia* y corremos peligro de no saber de dónde viene, y de no poder tampoco explicarnos adónde quiere ir?

Alguna vez habría que dilucidar, bajo los ojos de un juez no sobornado, en qué tiempo y en qué hombres el espíritu alemán ha luchado hasta ahora con máxima fuerza por aprender de los griegos; y si admitimos con confianza que esa alabanza única tendría que concederse a la nobilísima lucha de Goethe, Schiller y Winckelmann por la formación, habría que añadir en todo caso que, desde aquel tiempo y desde los influjos inmediatos de aquella lucha, se ha vuelto cada vez más débil, de manera incomprensible, el esfuerzo de llegar por una misma vía a la formación y a los griegos. Para no tener que desesperar por completo del espíritu alemán, ¿no deberíamos estar legitimados para sacar de aquí la conclusión de que, en algún punto capital, tampoco aquellos luchadores lograron introducirse en el núcleo del ser helénico ni establecer una duradera alianza de amor entre la cultura alemana y la griega? De manera que quizá un conocimiento inconsciente de esa deficiencia habría provocado incluso en las naturalezas más serias la duda pusilánime de si, después de tales predecesores, ellas llegarían más lejos que éstos por ese camino de formación y si alcanzarían realmente la meta. Por eso desde aquel tiempo vemos degenerar de la manera más preocupante el juicio sobre el valor de los griegos para la formación; la expresión de una compasiva superioridad puede oírse en los campos más diferentes del espíritu y del no-espíritu; en otros lugares, una retórica completamente ineficaz coquetea con la «armonía griega», la «belleza griega», la «serenidad griega»[154]. Y precisamente en los círculos cuya dignidad podría consistir en sacar incansablemente agua del cauce del río griego para la salvación de la formación alemana, en los círculos de docentes de las instituciones superiores de formación se ha aprendido mejor que en ningún otro sitio a arreglarse con los griegos pronto y de manera cómoda, llegando no raras veces hasta un abandono escéptico del ideal helénico y hasta una completa inversión del verdadero propósito de todos los estudios sobre la Antigüedad. Quien en tales círculos no se ha agotado totalmente en el esfuerzo de ser un competente corrector de textos antiguos o un microscopista de la historia natural del lenguaje, quizá procure apropiarse «historiográficamente», junto a otras antigüedades, también de la Antigüedad griega, pero en todo caso según el método y con los gestos de altanería de nuestra historiografía actual, fruto de nuestra actual formación[155]. Si, en consecuencia, la auténtica fuerza formativa de las instituciones superiores de enseñanza no ha

[154] Cfr. Goethe, *Conversaciones con Eckermann*, 18 de abril de 1827 y 3 de mayo de 1827. También, cfr. M, af. 170.

[155] Cfr. Pöschl, V., «Nietzsche und die klassische Philologie», en H. Flashar, K. Gründer y A. Horstmann (eds.), *Philologie und Hermeneutik im 19. Jahrhundert*, Gotinga, Vandenhoeck, 1979, pp. 141 ss.; también Porter, J. I., *Nietzsche and the Philology of the Future*, Stanford Univ. Press, 2000.

sido nunca, en efecto, más baja y más débil que en el presente, si el «periodista»[156], el esclavo de papel del día, en lo que atañe a toda consideración en torno a la formación, ha obtenido la victoria sobre el docente superior, y a este último no le queda más que la metamorfosis, que ya ha experimentado con frecuencia, de moverse ahora también con la manera de hablar del periodista, con la «ligera elegancia»[157] de esa esfera, como serena mariposa provista de formación — ¿con qué desagradable confusión los individuos así formados de semejante presente tendrán que mirar absortos ese fenómeno, el despertar del espíritu dionisíaco y el renacimiento de la tragedia, que sólo se podría entender analógicamente desde el fundamento más hondo del genio helénico, genio no entendido hasta ahora? No hay ningún otro período artístico en el que la llamada formación y el auténtico arte hayan estado tan ajenos y tan desafectos entre ellos como lo vemos directamente en el presente. Nosotros comprendemos por qué una formación tan débil odia al verdadero arte; pues tiene miedo de que por él se produzca su ocaso. ¡Pero no debería haber agotado sus energías vitales toda una especie de cultura, a saber, esa cultura socrático-alejandrina, después de haber podido terminar en una cima tan frágil, tan raquítica como la formación del presente! Si héroes tales como Schiller y Goethe no consiguieron forzar aquella puerta hechizada que conduce a la montaña mágica helénica, si con toda su bravísima lucha no se llegó más allá de aquella nostálgica mirada que, desde la bárbara Táuride, la Ifigenia goetheana envía por el mar hacia la patria, qué les queda para depositar sus esperanzas a los epígonos de tales héroes, si la puerta no se les abriera por sí misma, en un frente completamente distinto, no rozado por ninguno de los esfuerzos de la cultura que ha habido hasta ahora, — bajo el místico sonido de la música trágica que ha vuelto a despertar.

Que nadie intente debilitar nuestra fe en un renacimiento ya inminente de la Antigüedad helénica; pues en ella encontramos nuestra única esperanza de una renovación y purificación del espíritu alemán por la magia ígnea de la música. ¿Qué otra cosa podríamos mencionar que, en la desolación y agotamiento de la cultura actual, pudiera despertar alguna expectativa consoladora para el futuro? En vano estamos al acecho de una única raíz que con vigor se haya poblado de ramas, de un trozo de tierra fecunda y sana: por todas partes polvo, arena, estupefacción, languidez. Aquí un individuo aislado y sin consuelo no podría escoger ningún símbolo mejor que el caballero con la muerte y el diablo[158], como nos lo dibujó Durero, el caballero revestido de armas con dura mirada de bronce, que es capaz de emprender su terrible camino sin que lo perturben sus espantosos compañeros y, no obstante, sin esperanzas, sólo con su caballo y su perro. Nuestro Schopenhauer fue un caballero dureriano de esta índole: le faltaba toda esperanza, pero quería la verdad. No existe su igual. —

Pero ¡cómo se transmuta de pronto ese desierto de nuestra cansada cultura, descrito justamente de manera tan tenebrosa, cuando lo toca la magia dionisíaca! Un viento huracanado arrebata todo lo que está muerto, todo lo podrido, roto y marchito, lo envuelve, formando un remolino, en una roja nube de polvo y se lo lleva como un buitre a los aires. Con desconcierto buscan nuestras miradas lo desaparecido: pues lo que ven ha ascendido como desde un foso hasta una luz áurea, tan pleno y verde, tan exuberantemente vivo, tan nostálgicamente inconmensurable. La tragedia se halla en

[156] Cfr. Goethe, *Conversaciones con Eckermann*, 26 de febrero de 1824.
[157] Cfr. Goethe, *Conversaciones con Eckermann*, 21 de marzo de 1831.
[158] Cfr. la carta de Nietzsche a Rohde de 8 de octubre de 1868.

medio de esta superabundancia de vida, sufrimiento y placer, en sublime éxtasis, y escucha un lejano canto melancólico — éste habla de las madres del ser, cuyos nombres son: la ilusión, la voluntad y la pena[159]. — Sí, amigos míos, creed conmigo en la vida dionisíaca y en el renacimiento de la tragedia. El tiempo del ser humano socrático ha pasado: coronaos de hiedra, tomad en la mano el tirso y no os maravilléis si el tigre y la pantera se tienden con caricias a vuestras rodillas[160]. Ahora atreveos simplemente a ser seres humanos trágicos: pues seréis redimidos ¡Vosotros acompañaréis al cortejo dionisíaco desde India hasta Grecia! ¡Armaos para un duro combate, pero creed en los milagros de vuestro dios!

[159] Nietzsche opone las aliteraciones *Leben, Leid, Lust* contraponiéndolas con *Wahn, Wille, Wehe*. En un fragmento anterior había escrito: «No necesitamos tener ningún temor al abismo de la investigación para descubrir la tragedia junto a sus madres: estas madres son: voluntad, ilusión y dolor». FP I, 5 [2].

[160] En alusiones como ésta parece advertirse la impresión que causó a Nietzsche el cuadro de B. Genelli (1798-1868), *Dioniso entre las Musas*, que Nietzsche había contemplado muchas veces en Tribschen, en la villa de los Wagner. El cuadro representa a un joven Dioniso con una pantera a sus pies y que, junto a las nueve Musas, observa a Sileno y Eros mientras bailan. Cfr. la carta de Nietzsche a Rohde del 16 de julio de 1872, en la que hace referencia explícita a este cuadro de Genelli.

Volviendo de estos tonos exhortativos al estado de ánimo que conviene a la persona contemplativa, repito que sólo de los griegos se puede aprender qué es lo que semejante despertar súbito de la tragedia, similar a un milagro, ha de significar para el íntimo fundamento vital de un pueblo. El pueblo de los misterios trágicos es el que libra las batallas contra los persas: y, a su vez, el pueblo que ha hecho esas guerras necesita la tragedia como bebida curativa necesaria[161]. ¿Quién iba a suponer precisamente en ese pueblo, después de que durante varias generaciones lo hubieran conmovido hasta lo más íntimo las fortísimas convulsiones del demón dionisíaco, todavía una efusión tan equilibradamente poderosa del sentimiento político más simple, de los instintos patrióticos más naturales, de la originaria combatividad masculina? Pues así como en toda propagación significativa de excitaciones dionisíacas se puede siempre notar que la liberación dionisíaca de las cadenas del individuo se hace sentir en primerísimo lugar en una reducción acentuada hasta la indiferencia, más aún, hasta la hostilidad, de los instintos políticos, igualmente es cierto, por otro lado, que el Apolo formador de estados es también el genio del *principium individuationis* y que el Estado y el sentimiento patriótico no pueden vivir sin afirmación de la personalidad individual. Para salir del orgiasmo un pueblo sólo tiene un camino, el camino que lleva al budismo indio, el cual, para que se lo soporte realmente con sus ansias de alcanzar la nada, necesita de esos raros estados extáticos con su elevación por encima del espacio, del tiempo y del individuo[162]: como esos estados, por su parte, exigen una filosofía que enseñe a superar con una representación el displacer indescriptible de los estados intermedios. De manera igualmente necesaria, un pueblo, a partir de la vigencia incondicional de las pulsiones políticas, cae en una vía de mundanización extrema, cuya expresión más grandiosa, pero también más horrorosa, es el *imperium* romano.

Situados entre India y Roma y acuciados a una elección tentadora, los griegos consiguieron inventar con clásica pureza una tercera forma, no, desde luego, para un uso propio y prolongado, pero, justo por ello, destinada a la inmortalidad[163]. Pues en

[161] «¿Y qué es lo que tenemos que aprender ante todo de los griegos? ¿A que nuestra filosofía no nos conduzca al quietismo de la acción, a que nuestra música no nos lleve al delirio orgiástico? La tragedia tiene que salvarnos del budismo, de la misma manera que el mito en la tragedia nos salva del orgiasmo musical. El pueblo de las guerras médicas necesita la tragedia». FP I, 13 [2].

[162] Cfr. FP I, 13 [6]. También Behler, E., «Das Indienbild der deutschen Romantik», en *Germanisch-Romanische Monatsschrift,* 1968 (49), pp. 21-37.

[163] «El problema: encontrar la cultura para Shakespeare y Beethoven. Y en este sentido nuestro Schiller y Wagner pueden, como hombres, ser los precursores. Liberación del mundo neolatino: hasta ahora sólo se han dado transformaciones de ese mundo, la Reforma era también solamente una transformación». FP I, 9 [147].

todas las cosas tiene validez el hecho de que los predilectos de los dioses mueren pronto, pero es igualmente cierto que luego viven eternamente con los dioses. No se exija, pues, de la más noble de todas las cosas que posea la fuerte resistencia del cuero; la sólida duración, tal como fue propia, por ejemplo, de la pulsión nacional romana, no pertenece probablemente a los predicados necesarios de la perfección. Pero si preguntamos con qué remedio les fue posible a los griegos, en su gran época, dada la extraordinaria intensidad de sus pulsiones dionisíacas y políticas, no agotarse ni mediante una meditativa introversión extática ni mediante una voraz ambición de poder y de honor universales, sino alcanzar esa magnífica mezcla que tiene un vino generoso, el cual es fuego que da luz y calor y al mismo tiempo provoca un estado de ánimo contemplativo, entonces tenemos que acordarnos de la enorme violencia de la *tragedia*, una violencia que excita, purifica y descarga la vida entera del pueblo; sólo presentiremos su valor supremo si, como entre los griegos, esa violencia se nos presenta como la síntesis de todas las fuerzas curativas profilácticas, como la mediadora soberana entre las cualidades más fuertes y en sí más funestas del pueblo.

La tragedia absorbe en sí el supremo orgiasmo musical, de manera que lleva precisamente a la música a que alcance la perfección, tanto entre los griegos como entre nosotros, pero a continuación pone a su lado el mito trágico y el héroe trágico, y éste entonces, igual que un titán poderoso, toma sobre sus espaldas el mundo dionisíaco entero y nos descarga a nosotros de él: mientras que, por otro lado, gracias a ese mismo mito trágico la tragedia sabe redimirnos, en la persona del héroe trágico, del impulso voraz hacia esa existencia, y con mano exhortadora nos recuerda un ser que es distinto y un placer que es superior, para el cual el héroe combatiente se prepara, lleno de presentimientos, mediante su ocaso, no mediante sus victorias. La tragedia coloca entre la vigencia universal de su música y el oyente dionisíacamente receptivo una metáfora sublime, el mito, y despierta en aquél la apariencia de que la música es sólo un medio supremo de presentación para lograr la vivificación del mundo plástico del mito. Confiando en ese noble engaño, la tragedia está ahora legitimada para mover sus miembros en el baile ditirámbico y entregarse sin reparos a un orgiástico sentimiento de libertad, en el cual a ella, como música en sí, no le sería lícito, sin aquel engaño, atreverse a gozarlo. El mito nos protege de la música, del mismo modo que primero le ofrece a ésta, por otra parte, la máxima libertad. A cambio de este don, la música presta al mito trágico, como regalo de desquite, una significatividad metafísica tan impresionante y persuasiva, como no podrían alcanzarla jamás, sin aquella ayuda única, la palabra y la imagen; y, en especial, al espectador trágico se le transmite mediante la música precisamente aquel seguro presentimiento de un placer supremo, al que conduce el camino que pasa a través del ocaso y de la negación, de manera que a él le parece oír como si el íntimo abismo de las cosas le estuviera hablando con toda claridad.

Si con las últimas frases sólo he sido capaz de dar de esta difícil representación quizá una expresión provisional, que pocos comprenderán enseguida, entonces no debo desistir, precisamente en este lugar, de incitar a mis amigos a que hagan un nuevo intento, ni de pedirles que con un único ejemplo de nuestra experiencia común se preparen para el conocimiento de la tesis general. En este ejemplo no debo referirme a quienes utilizan las imágenes de los sucesos escénicos, las palabras y afectos de los personajes que actúan, para aproximarse con esa ayuda a la sensación musical; pues ninguno de éstos habla la música como lengua materna, y tampoco llegan, a pesar de esa ayuda, más allá de las antesalas de la percepción musical, sin que jamás les sea

lícito rozar sus santuarios íntimos; muchos de ellos, como Gervinus, no llegan por ese camino ni siquiera a las antesalas[164]. Sino que he de dirigirme únicamente a quienes están emparentados directamente con la música, tienen en ella, por así decirlo, su seno materno y se relacionan con las cosas casi sólo a través de relaciones musicales inconscientes. A esos auténticos músicos les dirijo la pregunta siguiente, ¿pueden acaso imaginarse un ser humano que esté capacitado para sentir el tercer acto de *Tristán e Isolda* sin ninguna ayuda de palabra e imagen, puramente como un enorme movimiento sinfónico, y que no expire bajo un espasmódico despliegue de todas las alas del alma?[165] Un ser humano que, como aquí, haya concentrado el oído, por así decirlo, en el ventrículo del corazón de la voluntad universal, y que sienta cómo desde este lugar el furioso deseo de existir, como corriente atronadora o como finísimo arroyo pulverizado, se difunde por todas las venas del mundo, ¿no debería de inmediato quedar despedazado? ¿Debería soportar, encerrado en la miserable cápsula de cristal del individuo humano, el oír el eco de innumerables gritos de placer y de dolor procedentes del «extenso espacio de la noche de los mundos», sin recurrir irresistiblemente, en esta danza pastoral de la metafísica, a su patria primordial? Pero si semejante obra puede, ciertamente, sentirse como un todo sin negación de la existencia individual, si semejante creación pudo crearse sin destrozar a su creador — ¿dónde obtendremos la solución de semejante contradicción[166]?

Entre nuestra excitación musical suprema y aquella música se concentran aquí el mito trágico y el héroe trágico, en el fondo sólo como una metáfora de hechos universalísimos, de los cuales únicamente la música puede hablar por vía directa. Ahora bien, el mito, en cuanto metáfora, si nosotros sintiéramos como seres puramente dionisíacos, permanecería a nuestro lado completamente ineficaz e inadvertido, y no nos apartaría ni un instante de ofrecer nuestro oído al eco de los *universalia ante rem* [universales anteriores a la cosa]. Aquí irrumpe, sin embargo, la fuerza *apolínea,* dirigida al restablecimiento del casi destrozado individuo, con el bálsamo curativo de un engaño delicioso: de repente creemos estar viendo tan sólo a Tristán, que sin moverse y con sofoco, se pregunta: «la antigua melodía; ¿qué me despierta?». Y lo que antes nos causaba la impresión de un gemido hueco que provenía del centro del ser, ahora sólo quiere decirnos qué «yermo y vacío está el mar». Y cuando pensábamos extinguirnos sin aliento, en un espasmódico estirarse de todos los sentimientos, y

[164] Georg Gottfried Gervinus (1807-1871), historiador y crítico literario, autor de una importante *Historia de la literatura alemana*, sostenía la tesis de la subordinación de la música a la acción dramática, como simple instrumento para expresar sentimientos y estados de ánimo. Es, para Nietzsche, la expresión más clara de la incomprensión contemporánea de la metafísica de la música. Cfr. la carta de Cósima Wagner a Nietzsche de 27 de enero de 1870. También FP I, 3 [38] y 5 [10].

[165] Cfr. Sánchez Meca, D., *Nietzsche: la experiencia dionisíaca del mundo*, Tecnos, Madrid, 2009, 4.ª ed., capítulo 1.

[166] En estos interrogantes, Nietzsche polemiza tácitamente con la tradición que, de Aristóteles a Schopenhauer, ven la tragedia desde una óptica pesimista como representación en la que el héroe trágico es aplastado por un destino ineluctable contra el que se rebela inútilmente. Aristóteles había escrito: «Tragedia es imitación de una acción seria y completa, que tiene una grandeza propia, con palabras poéticas, de forma distinta para cada elemento en sus partes, y no a través de una narración, la cual por medio de la compasión y el miedo lleva a cumplimiento la catarsis». *Poética* VI, 1449b 24-29. Cfr. también Platón, *Fedro* 286c. A partir de esta idea de Aristóteles, Lessing, en su *Dramaturgia de Hamburgo*, había considerado la catarsis como el objetivo propio de la tragedia, que es descrita como un proceso de purificación (*Reinigung*) moral que transforma las pasiones en disposiciones virtuosas. Naturalmente, Nietzsche se pronuncia en contra de esta moralización de lo trágico al defender la vinculación de lo trágico con las prácticas orgiásticas del culto dionisíaco.

sólo una insignificancia nos ataba a esta existencia, no oímos ni vemos ahora sino al héroe herido de muerte que, sin embargo, no está agonizando, dar un grito lleno de desesperación: «¡Anhelar! ¡Anhelar! ¡Anhelar, al morir, no morir de añoranza!» Y si antes el júbilo del cuerno, después de semejante sobrecarga y sobredosis de ardientes tormentos, nos partió el corazón casi como el más extremo de esos tormentos, ahora Kurwenal se encuentra entre nosotros y ese «júbilo en sí», gritando de alegría, puesta su atención en el barco que trae a Isolda. Por muy violentamente que la compasión nos invada, en cierto sentido, sin embargo, la compasión nos salva del sufrimiento primordial del mundo, como la imagen metafórica del mito nos salva de la intuición inmediata de la idea suprema del mundo, y como el pensamiento y la palabra nos salvan de la no reprimida difusión de la voluntad inconsciente. Mediante este magnífico engaño apolíneo nos creemos que incluso el reino de los sonidos sale a nuestro encuentro como un mundo plástico, y que también en él sólo se le ha dado forma y modelado escultórico al destino de Tristán e Isolda, como en un material extremadamente sutil y expresivo.

De esta manera lo apolíneo nos arranca de la universalidad dionisíaca y nos cautiva con los individuos; encadena a ellos nuestra emoción compasiva, mediante ellos satisface la inclinación hacia la belleza, sedienta de formas grandes y sublimes; hace desfilar ante nosotros imágenes de vida y nos incita a captar con el pensamiento el núcleo vital que contienen. Con la energía enorme de la imagen, del concepto, de la doctrina ética, de la excitación simpática, lo apolíneo arrebata al ser humano de su autoaniquilación orgiástica y, ocultándole engañosamente la universalidad del suceso dionisíaco, le lleva a la ilusión de que él ve una sola imagen del mundo, por ejemplo Tristán e Isolda, y que, *mediante la música*, tan sólo la podrá *ver* aún mejor y más íntimamente. ¿De qué no será capaz la magia terapéutica de Apolo, si incluso en nosotros puede suscitar el engaño de que realmente lo dionisíaco tiene, puesto al servicio de lo apolíneo, la capacidad de intensificar los efectos de éste, más aún, de que la música es, incluso esencialmente, el arte de presentar con talento mimético un contenido apolíneo?

Con esa armonía preestablecida que gobierna las relaciones entre el drama perfecto y su música el drama alcanza un grado supremo de visibilidad, inaccesible, por lo demás, al drama en palabras. Como todas las figuras vivientes de la escena se simplifican ante nosotros en las líneas melódicas de autónomo movimiento hasta lograr la claridad de la línea curva, así la coexistencia de esas líneas resuena para nosotros en el cambio armónico, que simpatiza de la manera más sutil con el suceso que se mueve: mediante ese cambio las relaciones de las cosas se nos vuelven inmediatamente perceptibles, perceptibles de manera sensible, en ningún caso de manera abstracta, de igual forma que también por medio de él llegamos a conocer que sólo en esas relaciones se revela con pureza la esencia de un carácter y de una línea melódica. Y mientras la música nos obliga de ese modo a ver más y de manera más íntima que de ordinario, y a extender ante nosotros como un fino tejido el suceso de la escena, para nuestro ojo espiritualizado, que dirige su mirada a lo íntimo, el mundo del escenario se ha ampliado de un modo tan infinito como igualmente se encuentra iluminado desde dentro hacia fuera. ¿Qué efecto análogo podría ofrecer el poeta de las palabras, que se afana por alcanzar aquella ampliación interior del mundo visible del escenario y su iluminación interna con un mecanismo mucho más imperfecto, por vía indirecta, a partir de la palabra y del concepto? Y si es cierto que también la tragedia

musical añade la palabra, ella puede presentar juntos a la vez el subsuelo y el lugar de nacimiento de la palabra y dilucidarnos el devenir de ésta desde dentro hacia fuera.

Pero de este suceso descrito se podría decir con idéntica determinación, ciertamente, que es sólo una apariencia magnífica, a saber, aquel *engaño* apolíneo anteriormente mencionado, por medio de cuyo efecto nosotros debemos conseguir la descarga de la afluencia y la sobredosis dionisíacas[167]. Más aún, en el fondo, la relación de la música con el drama es exactamente la inversa: la música es la auténtica Idea del mundo, el drama es tan sólo un vislumbre de esa Idea, una aislada silueta en sombra de la misma. Aquella identidad entre la línea melódica y la figura viviente, entre la armonía y las relaciones de carácter de aquella figura, es verdadera en un sentido opuesto al que podría parecernos al contemplar la tragedia musical. Aunque movamos la figura de la manera más visible y la vivifiquemos e iluminemos desde dentro hacia fuera, ésta seguirá siendo siempre sólo el fenómeno, desde el cual no hay ningún puente que conduzca a la realidad verdadera, al corazón del mundo. Sin embargo, la música habla desde este corazón; y aunque innumerables fenómenos de esa especie pasaran delante de la misma música, no agotarían nunca la esencia de ésta, sino que serían siempre tan sólo sus copias exteriorizadas. Para la difícil relación entre música y drama, con la antítesis popular y totalmente falsa de alma y cuerpo no se puede aclarar nada, desde luego, y se puede enredar todo; pero precisamente entre nuestros estéticos, quién sabe por qué razones, la zafiedad no filosófica de esa antítesis parece haberse convertido en un artículo de fe reconocido con gusto, mientras que nada han aprendido acerca de la antítesis entre el fenómeno y la cosa en sí, o, por razones igualmente desconocidas, nada quieren aprender.

Si con nuestro análisis se hubiera llegado al resultado de que lo apolíneo en la tragedia ha conseguido, gracias a su engaño, una victoria completa sobre el elemento dionisíaco primordial de la música, y que se ha aprovechado de ésta para sus propósitos, a saber, para una dilucidación suprema del drama, entonces habría que añadir, desde luego, una restricción muy importante: en el punto más esencial de todos aquel engaño queda totalmente roto y aniquilado. El drama, que con la ayuda de la música se extiende ante nosotros con una claridad, iluminada de manera íntima, de todos los movimientos y figuras, como si nosotros estuviésemos viendo surgir el tejido en el telar en rápidos movimientos hacia arriba y hacia abajo — alcanza en cuanto totalidad un efecto que está *más allá de todos los efectos artísticos apolíneos*. En el efecto de conjunto de la tragedia lo dionisíaco recupera la preponderancia; la tragedia concluye con una resonancia que jamás podría proceder del reino del arte apolíneo. Y con esto el engaño apolíneo se muestra como lo que es, como la envoltura que, mientras dura la tragedia, cubre con un velo el auténtico efecto dionisíaco: el cual es tan poderoso, sin embargo, que al final es capaz de empujar al drama apolíneo mismo hasta una esfera en la que comienza a hablar con sabiduría dionisíaca y en la que se niega a sí mismo y su visibilidad apolínea. De este modo, la difícil relación entre lo apolíneo y lo dionisíaco en la tragedia se podría simbolizar realmente mediante una alianza fraternal de ambas divinidades: Dioniso habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dioniso: con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte en general.

[167] «La obra de arte total — es, por decirlo así, obra de los hombres primitivos, lo mismo que Wagner presupone también el talento original. El hombre indiviso. El hombre primitivo que canta. La orquesta es el hombre moderno, frente al idilio. — Él busca como músico el trasfondo de la lírica, por ejemplo, la regla. Crea sus personajes líricos sólo a partir de sus estados de ánimo musicales, por eso se corresponden como un todo. Es imposible la verdadera acción dramática de la música». FP I, 9 [149].

Que el amigo atento tenga presente de manera pura y sin mezcla, según sus propias experiencias, el efecto de una verdadera tragedia musical. Pienso haber descrito de tal manera el fenómeno de ese efecto, atendiendo a ambas partes, que él sabrá ahora interpretarse sus propias experiencias. Se acordará, ciertamente, de que, en lo que respecta al mito que se movía delante de él, se sentía elevado a una especie de omnisciencia, como si ahora la potencia visual de sus ojos no fuera sólo una potencia superficial, sino capaz de penetrar en lo interior, y como si ahora, con ayuda de la música, él viera ante sí de un modo, por así decirlo, carnalmente visible, las efervescencias de la voluntad, la lucha de los motivos, la corriente desbordante de las pasiones, como una multitud de líneas y figuras que se mueven con vitalidad, y por ello pudiera sumergirse hasta los secretos más delicados de las emociones inconscientes. Mientras de este modo se hace consciente de una intensificación suprema de sus pulsiones, dirigidas hacia la visibilidad y la transfiguración, siente con idéntica determinación que esa larga serie de efectos artísticos apolíneos *no* genera, sin embargo, aquella feliz persistencia en una intuición exenta de voluntad que en él provocan con sus obras de arte el escultor y el poeta épico, o sea, los artistas auténticamente apolíneos: es decir, la justificación, alcanzada en aquella intuición, del mundo de la *individuatio* [individuación], justificación que, en cuanto tal, es la cumbre y la síntesis del arte apolíneo. Observa el mundo transfigurado de la escena, y sin embargo lo niega. Ve ante sí con claridad y belleza épicas al héroe trágico y, sin embargo, se alegra de su aniquilación. Entiende hasta lo íntimo el suceso de la escena y se refugia gustosamente en lo incomprensible. Siente que las acciones del héroe están justificadas y, sin embargo, se eleva aún más cuando esas acciones aniquilan a su autor. Se estremece ante los sufrimientos que afectarán al héroe y, sin embargo, presiente en ellos un placer superior, mucho más prepotente. Observa más y de manera más profunda que nunca y, sin embargo, desea estar ciego. De qué tendremos que derivar este milagroso autodesdoblamiento, esta rotura del aguijón apolíneo, sino de la magia *dionisíaca*, que, excitando al máximo los movimientos apolíneos que tienden hacia la apariencia, es capaz, sin embargo, de obligar a esta superabundancia de fuerza apolínea a que se ponga a su servicio. *El mito trágico* sólo se ha de comprender como una configuración plástica de la sabiduría dionisíaca por medios artísticos apolíneos; él lleva el mundo del fenómeno a los límites en los que éste se niega a sí mismo e intenta refugiarse de nuevo en el seno de la verdadera y única realidad; donde luego, con Isolda, parece entonar así su metafísico canto de cisne:

¡En la procelosa crecida
del mar de la delicia,
en el retumbante sonido
de las olas perfumadas,
en la agitante totalidad
de la respiración del mundo —
ahogarse — hundirse —
inconsciente — supremo placer![168]

De este modo, basándonos en las experiencias del oyente verdaderamente estético, nos imaginamos nosotros al artista trágico mismo, que crea sus figuras como si fuera una exuberante divinidad de la *individuatio*, y en este sentido difícilmente se podría considerar su obra como una «imitación de la naturaleza», — y luego, sin embargo, su enorme pulsión dionisíaca se traga todo ese mundo de los fenómenos, para dejar presentir, detrás de ese mundo y mediante su aniquilación, una suprema alegría primordial artística en el seno del Uno primordial. Por supuesto, nuestros estéticos no saben transmitir nada de este retorno a la patria primordial, de la alianza fraterna de ambas divinidades artísticas en la tragedia, ni de la excitación tanto apolínea como dionisíaca del oyente, mientras que no se cansan de caracterizar la lucha del héroe con el destino, la victoria del orden moral del mundo, o una descarga de los afectos producida por la tragedia, como lo auténticamente trágico: esa incansable insistencia me lleva a pensar que no son en absoluto seres humanos capaces de una excitación estética y que, al escuchar la tragedia, quizá entran en consideración solamente como seres morales. Aún no se ha dado nunca, desde Aristóteles, una explicación del efecto trágico, a partir de la cual haya sido lícito inferir unos estados artísticos, una actividad estética de los oyentes. Unas veces los sucesos serios deben apremiar a la compasión y el miedo hacia una descarga aliviadora, otras veces debemos sentirnos elevados y entusiasmados con la victoria de los principios buenos y nobles, con el sacrificio del héroe en el sentido de una consideración moral del mundo; y con la misma certeza con la que yo creo que para numerosos seres humanos es precisamente ése, y sólo ése, el efecto de la tragedia, con esa misma claridad se deduce de aquí que todos ellos, junto con sus estéticos que así lo interpretan, no han tenido ninguna experiencia de la tragedia como *arte* supremo. Aquella descarga patológica, la *catharsis* de Aristóteles, de la que los filólogos no saben bien si han de considerarla entre los fenómenos médicos o entre los morales, recuerda un notable presentimiento de Goethe: «Sin un vivo interés patológico», dice, «yo nunca he conseguido tratar una situación trágica, fuese la que fuese, y por eso he preferido evitarla a buscarla. ¿Debe haber sido uno más de los privilegios de los antiguos el que lo patético en grado máximo fuera entre ellos solamente un juego estético, mientras que, entre nosotros, la verdad de la naturaleza tiene que cooperar para producir tal obra?». A esta última pregunta tan profunda nosotros ahora, después de nuestras magníficas experiencias, estamos ya legitimados para darle una respuesta afirmativa, y en concreto después de haber experimentado con estupefacción, precisamente en la tragedia musical, cómo lo patético en grado máximo pue-

[168] Últimas palabras pronunciadas por Isolda al final del *Tristán*. El gozo es afirmado contra la resignación schopenhaueriana. Cfr. Sánchez Meca, D., *Nietzsche: La experiencia dionisíaca del mundo*, ed. cit., pp. 33 ss.

de, no obstante, ser solamente un juego estético: por eso estamos autorizados para creer que sólo ahora es posible describir con cierto éxito el fenómeno primordial de lo trágico. Quien, incluso ahora, sólo tenga que ofrecer una narración de aquellos efectos sustitutivos que proceden de esferas extra-estéticas, y no se sienta elevado por encima del proceso patológico-moral, lo único que puede hacer es desesperar de su naturaleza estética: contra lo cual nosotros le recomendamos, como un inocente sucedáneo, la interpretación de Shakespeare a la manera de Gervinus[169] y el laborioso rastreo de la «justicia poética».

De este modo con el renacimiento de la tragedia ha vuelto a nacer también el *oyente estético*, en cuyo lugar solía estar sentado hasta ahora en los teatros un extraño *quidproquo*, con pretensiones a medias morales y a medias doctas, el «crítico». En la que ha sido hasta ahora su esfera, era todo artificial y sólo estaba disimulado con una apariencia de vida. El artista actuante no sabía ya de hecho qué hacer con semejante oyente que se daba aires de crítico, y por ello acechaba inquieto, junto con el dramaturgo o el compositor de óperas que le inspiraban, los últimos restos de vida de ese ser pretenciosamente aburrido e incapaz de gozar. Pero de «críticos» de esa índole ha estado compuesto hasta ahora el público; el estudiante, el colegial e incluso la criatura femenina más cándida estaban ya, sin ellos saberlo, preparados por la educación y por los periódicos para una idéntica percepción de una obra de arte. Las naturalezas más nobles entre los artistas contaban, dado semejante público, con la estimulación de fuerzas religioso-morales, y la apelación al «orden moral del mundo» se presentaba ejerciendo de elemento vicario allí donde propiamente una poderosa magia artística debía extasiar al auténtico oyente. O bien el dramaturgo exponía una tendencia más grandiosa, capaz al menos de excitar la actualidad política y social, con tal claridad, que el oyente podía olvidar su agotamiento crítico y entregarse a afectos similares a los que sentía en momentos patrióticos o bélicos, o ante la tribuna oratoria del Parlamento, o en la condena del crimen y del vicio: esa alienación de los propósitos artísticos genuinos tenía que conducir aquí y allí precisamente a un culto de la tendencia. No obstante, aquí se producía lo que desde siempre se ha producido en todas las artes simuladas, una depravación extremadamente rápida de esas tendencias, de modo que, por ejemplo, la tendencia a utilizar el teatro como una institución para la formación moral del pueblo, tendencia que en tiempos de Schiller se tomó en serio, se cuenta ya entre las increíbles antiguallas de una formación superada. Mientras el crítico había llegado a establecer su predominio en el teatro y en los conciertos, como el periodista en la escuela y la prensa en la sociedad, el arte degeneraba hasta convertirse en un objeto de entretenimiento de la más baja especie, y la crítica estética era utilizada como aglutinante de una sociabilidad vanidosa, disipada, egoísta y, además, mezquina y sin originalidad, cuyo sentido lo da a entender aquella parábola schopenhaueriana de los puercos espines; de manera que en ninguna época se ha cotorreado tanto sobre

[169] «Gervinus: "Repetidas veces nos hemos quejado de que en la época moderna, en la que se llevó a primer plano la formación de la razón, se perdió aquella fantasía vital capaz de figurarse el contenido de la distendida narración del rapsoda y del poeta épico, y que para sustituir esta pérdida, el poeta recurre a los medios dramáticos con los que actúa más vivamente sobre los órganos más apáticos: presencia de la representación y la descripción muy viva del diálogo: efecto más acusado sobre los sentidos externos y al mismo tiempo sobre un interés más participativo del espectador, a través de la excitación de sus pasiones".». FP I, 5 [10]. Para la interpretación de Shakespeare, cfr. FP I, 7 [130] y 7 [131].

arte y se lo ha tenido en tan poca estima. ¿Pero se puede todavía tener trato con una persona que sea capaz de conversar sobre Beethoven y Shakespeare[170]? Que cada uno responda a esta pregunta según su propio sentimiento: en todo caso, con la respuesta demostrará qué es lo que él concibe por «formación», presuponiendo que intente siquiera responder a la pregunta y no se quede ya enmudecido de sorpresa.

En cambio, varias personas dotadas por la naturaleza con cualidades más nobles y delicadas, aunque se hayan convertido poco a poco, de la manera descrita, en unos bárbaros críticos, tendrían derecho a hablar del efecto tan inesperado como totalmente incomprensible que sobre ellas ha ejercido, por ejemplo, una representación afortunadamente redonda de *Lohengrin*[171]: sólo que quizá no tuvieron mano alguna que los agarrase con advertencias e interpretaciones, de manera que también aquella sensación inconcebiblemente diversa y totalmente incomparable que entonces los conmovió, permaneció aislada y, después de brillar brevemente, se extinguió como un astro enigmático. Entonces habían presentido qué es el oyente estético.

[170] Cfr. Goethe, *Conversaciones con Eckermann*, 2 de enero de 1824; también MA, II, af. 109.
[171] Cfr. la carta de Nietzsche a Rohde de 4 de enero de 1873.

Quien quiera examinarse a sí mismo con todo rigor para saber la medida de su parentesco con el verdadero oyente estético o si pertenece a la comunidad de los seres humanos socrático-críticos, no necesitará más que preguntarse sinceramente por la sensación con la que percibe el *milagro* presentado en el escenario[172]: si en ello siente ofendido su sentido histórico, dirigido hacia la estricta causalidad psicológica, o si con una benévola concesión, por así decirlo, tolera el milagro como un fenómeno comprensible para la infancia, pero extraño para él, o si en tal milagro experimenta cualquier otra cosa. Con esta pregunta podrá medir, en efecto, hasta qué punto está realmente capacitado para comprender el *mito*, la imagen concentrada del mundo, el cual, en cuanto abreviatura del fenómeno, no puede prescindir del milagro. Pero lo probable es que en un examen riguroso casi todos nos sintamos tan desintegrados por el espíritu histórico-crítico de nuestra formación, que la existencia en otro tiempo del mito nos la hagamos creíble sólo acaso por vía docta, mediante abstracciones mediadoras. Pero sin el mito toda cultura pierde su fuerza natural sana y creadora: sólo un horizonte rodeado de mitos cohesiona todo un movimiento cultural y le da unidad. Sólo por el mito se salvan todas las fuerzas de la fantasía y del sueño apolíneo de su andar vagando en total confusión. Las imágenes del mito tienen que ser los guardianes demónicos, presentes en todas partes sin ser notados, bajo cuya custodia crece el alma joven, con cuyos signos el hombre se interpreta su vida y sus luchas: y ni siquiera el Estado conoce leyes no escritas más poderosas que el fundamento mítico, el cual garantiza su conexión con la religión, su crecimiento a partir de representaciones míticas.

Pongamos ahora junto a esto el ser humano abstracto sin mitos que le guíen, la educación abstracta, la moral abstracta, el derecho abstracto, el Estado abstracto: recordemos la divagación sin reglas, no refrenada por ningún mito patrio, de la fantasía artística: imaginemos una cultura que no tenga una sede primordial firme y sagrada, sino que esté condenada a agotar todas las posibilidades y a nutrirse miserablemente de todas las culturas — he aquí el presente, como resultado de aquel socratismo dirigido a la aniquilación del mito. Y ahora el ser humano sin mitos está, eternamente hambriento, entre todos los pasados, y cavando y revolviendo busca raíces, aun cuando tenga que buscarlas excavando en las más remotas Antigüedades. ¿A qué remite la enorme necesidad histórica de la insatisfecha cultura moderna, el coleccionar alrededor de sí innumerables culturas distintas, el voraz querer conocer, sino a la pérdida del mito, a la pérdida de la patria mítica, del seno materno mítico?[173] Preguntémonos

[172] Cfr. Goethe, *Fausto* II, acto I, v. 5056.

[173] Cfr. Salin, F., «Bachofen als Mythologie der Romantik», en *Schmollers Jahrbuch,* 1926 (50), pp. 839-848.

si el febril y tan siniestro agitarse de esta cultura es otra cosa qu
y tratar de atrapar alimento que son propios del hambriento —
todavía algo a semejante cultura, que no puede saciarse con to
cuyo contacto el alimento más vigoroso y más saludable suele t
toria y crítica»[174]?

Con dolor tendríamos que desesperar también de nuestro ser
ra ya indisolublemente enredado, más aún, unificado con su cu
que lo podemos observar, para nuestra consternación, en la civili
durante mucho tiempo fue la gran ventaja de Francia y la causa
derancia, justo aquella unidad de pueblo y cultura, debería oblig
rama, a alabar la fortuna de que esta cultura nuestra tan probler
hasta ahora nada en común con el noble núcleo de nuestro carácte
tras esperanzas, por el contrario, se extienden llenas de nostalgia
ción de que, bajo esta vida cultural y este espasmo formativo que
ven convulsivamente hacia arriba y hacia abajo, yace oculta u
internamente sana, de antigüedad primordial, la cual, efectivame
descomunales se mueve con violencia una vez, y luego vuelve a
pera de un futuro despertar. Desde ese abismo surgió la Reforma
sonó por vez primera la melodía del futuro de la música alemana.
te y expresivo, tan superabundantemente bueno y delicado reson
como el primer reclamo dionisíaco que, en la cercanía de la prim
espeso zarzal. Le respondió en un eco de emulación aquel cortej
con solemnidad, de entusiastas dionisíacos, a los que debemos la
a los que deberemos *el renacimiento del mito alemán*!

Yo sé que ahora tengo que conducir al amigo que me sigue
vado lugar de solitaria consideración, donde sólo tendrá poco
mándole le grito que hemos de atenernos firmemente a nuestros
griegos[175]. De ellos hemos tomado en préstamo hasta ahora,
nuestro conocimiento estético, aquellas dos imágenes de dioses
les gobierna para sí un reino artístico separado, sobre cuyo cont
mutuos hemos conseguido tener un presentimiento gracias a
ocaso de ésta tuvo que parecernos ocasionado por la notable s
esas dos pulsiones artísticas primordiales: ese suceso se hallab
una degeneración y una transmutación del carácter del pueblo g
una seria reflexión acerca de lo necesaria e íntimamente unidos
damentos el arte y el pueblo, el mito y la moral, la tragedia y el
de la tragedia fue a la vez el ocaso del mito. Hasta entonces los
involuntariamente necesitados de referir enseguida todo lo qu
mitos, más aún, a entenderlo sólo gracias a esta referencia: c
presente más inmediato tenía que manifestársele enseguida *su*
el aspecto de lo eterno] y, en cierto sentido, como intemporal.
de lo intemporal se sumergían tanto el Estado como el arte, par
siego de la carga y de la voracidad del instante. Y el valor de u

[174] Cfr. Goethe, *Conversaciones con Eckermann*, 15 de octubre de 18

[175] «Cuanto más elevada es la cultura de un hombre, tanto más solo se
relación con los grandes de todos los tiempos y esta ilustre compañía le h
es un hombre "*courant*"». FP I, 14 [16]. Cfr. Wagner, R., *Sigfrido*, acto II,

cisamente —como, por lo demás, también el de un ser humano— por su capacidad de imprimir a sus vivencias el sello de lo eterno: pues con esto él se ha, por así decirlo, desmundanizado y de ese modo muestra su inconsciente convicción íntima de la relatividad del tiempo y de la significación verdadera, esto es, de la significación metafísica de la vida. Lo contrario de esto sucede cuando un pueblo comienza a concebirse a sí mismo de un modo histórico y a demoler a su alrededor los bastiones míticos: a lo que de ordinario se hallan unidas una mundanización decidida, una ruptura con la metafísica inconsciente de su existencia anterior, con todas las consecuencias éticas. El arte griego y, en especial, la tragedia griega impidieron sobre todo la aniquilación del mito: era necesario aniquilarlos también a ellos para así, una vez desligados del suelo patrio, poder vivir desenfrenadamente en el salvaje desierto del pensamiento, de la moral y de la acción. Incluso ahora aquella pulsión metafísica sigue intentando crearse una forma, aunque debilitada, de transfiguración en un socratismo de la ciencia que apremia a vivir: pero en los niveles inferiores esa misma pulsión ha llevado tan sólo a una búsqueda febril, que se ha perdido paulatinamente en un pandemonio de montones de mitos y supersticiones procedentes de todas partes: en el centro del cual, sin embargo, se sentó el heleno con un corazón insatisfecho, hasta que supo enmascarar aquella fiebre con serenidad griega y despreocupación griega, como *graeculus* [gréculo], o aturdirse completamente en cualquier superstición sofocante de cariz oriental.

A ese estado, desde la reanimación de la Antigüedad alejandrino-romana en el siglo XV, y después de un prolongado entreacto difícil de describir, nosotros nos hemos aproximado de la manera más ostentosa. En las cumbres, las mismas ganas superabundantes de saber, la misma no satisfecha felicidad de encontrar, la misma monstruosa mundanización, y junto a ello un apátrida andar vagando, un ávido acudir en masa a las mesas extranjeras, un frívolo endiosamiento del presente, o un alejamiento estúpidamente aturdido, todo *sub specie saeculi* [bajo el aspecto del siglo], del «tiempo de ahora»: síntomas idénticos que permiten adivinar en el corazón de esa cultura un defecto idéntico, la aniquilación del mito. Parece que apenas es posible trasplantar con éxito persistente un mito extranjero sin dañar con ese trasplante al árbol de manera incurable: el cual quizá una vez sea lo bastante fuerte y sano como para volver a expulsar con una lucha terrible ese elemento extranjero, pero de ordinario tiene que consumirse achacoso y atrofiado o a causa de un crecimiento convulsivo. Nosotros tenemos en tanta estima el núcleo puro y enérgico del ser alemán, que precisamente de él nos atrevemos a esperar aquella expulsión de elementos extranjeros injertados con violencia, y consideramos posible que el espíritu alemán vuelva a acordarse de sí mismo. Muchos quizá opinarán que ese espíritu tiene que comenzar su lucha con la expulsión de lo latino: y para ello podrían reconocer una preparación y un aliento externos en la victoriosa valentía y en la sangrienta gloria de la última guerra, pero la necesidad interna tienen que buscarla en la emulación de tener siempre el valor de nuestros sublimes adalides en esta vía, el valor tanto de Lutero como de nuestros grandes artistas y poetas. ¡Pero que no crean nunca que pueden combatir en semejantes luchas sin sus dioses domésticos, sin su patria mítica, sin una «recuperación» de todas las cosas alemanas! Y si el alemán, titubeando, debiera mirar a su alrededor en busca de un guía que de nuevo lo conduzca a la patria largo tiempo perdida, cuyos caminos y senderos apenas conoce ya — que esté atento solamente a la llamada deliciosamente atrayente del pájaro dionisíaco que sobre él se mece, y que quiere indicarle el camino hacia allí.

Entre los efectos artísticos peculiares de la tragedia musical tuvimos que resaltar un *engaño* apolíneo, el cual debe salvarnos de una unificación inmediata con la música dionisíaca, mientras nuestra excitación musical puede descargarse en un territorio apolíneo y gracias a un mundo intermedio visible allí interpolado. En ello creímos haber observado que, justo por esa descarga, aquel mundo intermedio del suceso escénico, y, en general, el drama, se hacía visible y comprensible desde dentro en un grado que es inalcanzable en todo otro arte apolíneo: de manera que aquí, donde a ese arte el espíritu de la música le había dado, por así decirlo, alegría y ligereza y lo había llevado hacia lo alto, nosotros tuvimos que reconocer la intensificación máxima de sus fuerzas, y por consiguiente, en aquella alianza fraternal de Apolo y de Dioniso también tuvimos que reconocer la cima tanto de los propósitos artísticos apolíneos como de los dionisíacos.

Es obvio que, justo en la iluminación interna producida por la música, la fotografía[176] apolínea no alcanzaba el efecto peculiar de los grados más débiles del arte apolíneo; lo que la epopeya o la piedra animada son capaces de hacer, obligar al ojo que mira a que experimente aquel sosegado éxtasis en el mundo de la *individuatio*, eso no se podía alcanzar aquí, aun con toda una animación y claridad superiores. Hemos contemplado el drama y nos hemos introducido con mirada penetrante en el agitado mundo interno de sus motivos — y, sin embargo, nos parecía como si ante nosotros pasara únicamente una imagen metafórica, cuyo sentido más profundo creíamos casi adivinar, y que deseábamos retirar, como si fuera una cortina, para ver detrás de ella la imagen primordial. La nitidez clarísima de la imagen no nos bastaba: pues ésta parecía tanto revelar algo como cubrirlo; y mientras que con su revelación de tipo metafórico parecía invitar a desgarrar el velo, a descubrir el trasfondo misterioso, precisamente aquella iluminada visibilidad total mantenía por el contrario cautivado el ojo y le impedía introducirse a mayor profundidad.

A quien no haya vivido esa experiencia, la de tener que mirar y al mismo tiempo desear ardientemente ir más allá del mirar, le resultará difícil representarse la nitidez y claridad con la que estos dos procesos se mantienen juntos y se los siente juntos en la consideración del mito trágico: mientras que los espectadores verdaderamente estéticos me confirmarán que, entre los efectos peculiares de la tragedia, el más notable es esa coexistencia. Transfiramos ahora este fenómeno del espectador estético a un proceso análogo en el artista trágico y habremos comprendido la génesis del *mito trá-*

[176] El término *Lichtbild* literalmente significa «imagen de luz», por ello es la palabra con la que se designaban las fotografías y también los negativos y las diapositivas. Si se piensa en éstas y en su función óptica, entonces el texto se torna especialmente preciso y apropiado

gico. Éste comparte con la esfera artística apolínea el placer pleno por la apariencia y por la visión, y al mismo tiempo niega este placer y tiene una satisfacción aún más alta en la aniquilación del mundo visible de la apariencia. El contenido del mito trágico es, en primer lugar, un acontecimiento épico, con la glorificación del héroe que lucha: pero, ¿de dónde procede aquel impulso, en sí enigmático, a que el sufrimiento en el destino del héroe, las superaciones más dolorosas, las antítesis más atroces de los motivos, en suma, la ejemplificación de aquella sabiduría de Sileno, o, expresado según la estética, lo feo y disarmónico se representen una y otra vez de nuevo, en formas tan innumerables, con semejante predilección, y precisamente en la edad más lozana y más joven de un pueblo, si no se percibe precisamente en todo esto un placer superior?

Pues el que en la vida las cosas sucedan realmente de una manera tan trágica es lo que menos explicaría la génesis de una forma artística; ya que, de manera diferente, el arte no es sólo una imitación de la realidad natural, sino precisamente un suplemento metafísico de la realidad natural, situado a su lado para la superación de ésta. El mito trágico, en la medida en que pertenece realmente al arte, participa también plenamente de ese propósito metafísico de transfiguración, propio del arte en general: pero, ¿qué es lo que el mito trágico transfigura cuando representa el mundo fenoménico bajo la imagen del héroe que sufre? Lo que menos, la «realidad» de ese mundo fenoménico, pues nos dice precisamente: «¡Mirad! ¡Mirad bien! ¡He aquí vuestra vida! ¡He aquí la aguja que muestra las horas en el reloj de vuestra existencia!».

¿Y el mito mostraba esta vida para transfigurarla de este modo ante nosotros? Pero, si no es así, ¿en qué está entonces el placer estético con el que hacemos que pasen ante nosotros incluso aquellas imágenes? Yo pregunto por el placer estético, y sé muy bien que muchas de esas imágenes pueden producir además, en ocasiones, un deleite moral, por ejemplo, en forma de compasión o de triunfo moral[177]. Pero quien quisiera derivar el efecto de lo trágico exclusivamente de esas fuentes morales, como era habitual en la estética no hace mucho tiempo, no crea que con eso ha hecho algo por el arte: el cual tiene que exigir en su ámbito ante todo pureza. Para el esclarecimiento del mito trágico la primera exigencia es justamente la de buscar el placer que le es peculiar en la esfera puramente estética, sin invadir el campo de la compasión, del miedo, de lo moral-sublime. ¿Cómo lo feo y lo disarmónico, esto es, el contenido del mito trágico, pueden provocar un placer estético?

Aquí resulta necesario elevarse ahora, con un arranque intrépido, hacia una metafísica del arte, mientras repito mi anterior tesis de que sólo como fenómeno estético aparecen justificados la existencia y el mundo: en ese sentido, el mito trágico es precisamente el que ha de convencernos de que incluso lo feo y disarmónico son un juego artístico que la voluntad juega consigo misma, en la eterna plenitud de su placer. Este fenómeno primordial del arte dionisíaco, difícil de captar, no se vuelve comprensible, sin embargo, más que por un camino directo, y se logra captarlo inmediatamente en la maravillosa significación de la *disonancia musical*: como, en general, tan sólo la música, que se halla situada junto al mundo, puede dar un concepto de qué es lo que se ha de entender por justificación del mundo como fenómeno estético. El placer que el mito trágico produce tiene idéntica patria que la sensación placentera de la disonancia en la música. Lo dionisíaco, con su placer primordial percibido incluso en el dolor, es la matriz común de la música y del mito trágico.

[177] Cfr. Platón, *República* IV, 440 a-441 a. Cfr. MA I, af. 212.

¿No se habrá facilitado esencialmente entre tanto ese difícil problema del efecto trágico al haber recurrido a la relación musical de la disonancia[178]? Ciertamente, ahora comprendemos qué es lo que quiere decir, en la tragedia, eso de querer mirar y al mismo tiempo desear ardientemente ir más allá del mirar: un estado que, en lo que respecta a la disonancia utilizada artísticamente, habríamos de caracterizar diciendo igualmente lo siguiente, que nosotros queremos oír y al mismo tiempo deseamos ardientemente ir más allá del oír. Ese aspirar a lo infinito, el aletazo del anhelo cuando se vive el máximo placer por la realidad claramente percibida, nos recuerdan que en ambos estados hemos de reconocer un fenómeno dionisíaco, el cual vuelve una y otra vez a revelarnos, como emanación de un placer primordial, la lúdica construcción y destrucción del mundo individual, de manera similar a cuando Heráclito el Oscuro compara la fuerza formadora del mundo a un niño que, jugando, coloca piedras acá y allá y construye montones de arena y luego los vuelve a deshacer[179].

Así pues, para apreciar correctamente la aptitud dionisíaca de un pueblo tendríamos que pensar no sólo en la música del pueblo, sino, con igual necesidad, en el mito trágico de ese pueblo como segundo testigo de aquella aptitud. Ahora bien, dado este estrechísimo parentesco entre la música y el mito, cabe suponer de igual manera que con la degeneración y depravación de uno irá unida la atrofia del otro: aunque, por otro lado, en el debilitamiento del mito se expresa realmente un amortiguamiento de la facultad dionisíaca. Pero sobre ambas cosas no nos dejaría dudas una mirada al desarrollo del ser alemán[180]: tanto en la ópera como en el carácter abstracto de nuestra existencia sin mitos, tanto en un arte degradado a placentera diversión como en una vida guiada por el concepto, se nos había desvelado aquella naturaleza del optimismo socrático, que es no artística de igual modo que devoradora de la vida. Pero, para nuestro consuelo, había síntomas de que, a pesar de todo, el espíritu alemán, con excelente salud, profundidad y fuerza dionisíaca no destruidas, descansaba y soñaba en un abismo inaccesible, como un caballero echado a dormir: desde ese abismo asciende hasta nosotros la canción dionisíaca, para darnos a entender que también ahora ese caballero alemán continúa soñando su mito dionisíaco de antigüedad primordial, en visiones que son bienaventuradas a la vez que serias. Que nadie crea que el espíritu alemán ha perdido para siempre su patria mítica, cuando continúa comprendiendo con tanta claridad las voces de los pájaros que cuentan de aquella patria. Un día ese espíritu se encontrará despierto, con toda la frescura matinal de un enorme sueño: entonces matará al dragón, aniquilará a los insidiosos enanos y despertará a Brunilda —¡y ni siquiera la lanza de Wotan podrá detener su camino[181]!

Amigos míos, vosotros, que creéis en la música dionisíaca, vosotros sabéis también qué significa la tragedia para nosotros. En ella tenemos, renacido de la música, el mito trágico — ¡y en él tenéis derecho a esperar todo y olvidar lo más doloroso! Pero lo más doloroso para todos nosotros es — la larga indignidad en la que ha vivido el genio alemán, alienado de su casa y de su patria, al servicio de insidiosos enanos. Vosotros comprendéis esta palabra — de igual modo que también, al final, comprenderéis mis esperanzas.

---

[178] Cfr. Dufour, E., *L'esthétique musicale de Nietzsche*, Presses Univ. Septentrion, 2005, 1.ª parte.

[179] Heráclito, *Fragmentos*, 52, 70 (Diels-Kranz).

[180] Cfr. EH, *El nacimiento de la tragedia*, af. 4.

[181] Alusión al dragón Fafner, al gnomo Mimo, etc. del *Sigfrido* de Wagner. Cfr. EH, *El nacimiento de la tragedia*, af. 1.

Música y mito trágico son de igual manera expresión de la aptitud dionisíaca de un pueblo y mutuamente inseparables. Ambos proceden de un ámbito artístico que está situado más allá de lo apolíneo; ambos transfiguran una región en cuyos gratos acordes van extinguiéndose deliciosamente tanto la disonancia como la imagen terrible del mundo; ambos juegan con la espina del displacer, confiando en sus artes mágicas sobremanera poderosas; ambos justifican con ese juego la existencia incluso del «peor de los mundos». Aquí lo dionisíaco, comparado con lo apolíneo, se muestra como la violencia artística eterna y originaria que proporciona existencia al mundo entero del fenómeno: en cuyo centro se hace necesaria una nueva apariencia de transfiguración, para mantener con vida el animado mundo de la individuación. Si pudiéramos imaginarnos una encarnación de la disonancia —¿y qué otra cosa es el ser humano?—, esa disonancia necesitaría, para poder vivir, una ilusión magnífica que le pusiera un velo de belleza sobre su esencia propia. He aquí el verdadero propósito artístico de Apolo: bajo cuyo nombre reunimos nosotros todas aquellas innumerables ilusiones de la bella apariencia que en cada instante hacen digna de ser vivida la existencia en general y motivan para vivir el instante siguiente.

Sin embargo, del fundamento de toda existencia, del subsuelo dionisíaco del mundo sólo es lícito que se introduzca en la consciencia del individuo humano justo aquella parte que puede ser superada de nuevo por esa fuerza apolínea capaz de lograr su transfiguración, de manera que esas dos pulsiones artísticas están obligadas a desarrollar sus fuerzas en rigurosa proporción recíproca, según la ley de la eterna justicia. Allí donde los poderes dionisíacos se levantan con tanto ímpetu como nosotros lo estamos viviendo, allí también Apolo tiene que haber descendido ya hasta nosotros, envuelto en una nube; ciertamente, una próxima generación contemplará sus muy exuberantes efectos de belleza.

Pero que ese efecto es necesario, eso todo el mundo lo percibiría por intuición con toda seguridad, si alguna vez se sintiera viviendo, aunque sólo fuera en sueños, una existencia helénica en la Antigüedad: de paseo bajo elevadas columnatas jónicas, levantando la mirada hacia un horizonte recortado por líneas puras y nobles, teniendo junto a sí reflejos de su transfigurada figura en mármol resplandeciente, encontrando a su alrededor seres humanos que avanzan con solemnidad o se mueven con delicadeza, con voces y rítmico lenguaje gestual que suenan armónicamente — tendría sin duda que exclamar, elevando la mano hacia Apolo, en esta permanente afluencia de belleza: «¡Dichoso pueblo de los helenos! ¡Qué grande tiene que ser entre vosotros Dioniso, si el dios de Delos considera necesa-

ria semejante magia para curar vuestra demencia ditirámbica!» — A alguien con tal disposición de ánimo, sin embargo, un anciano ateniense le replicaría, mirando hacia él con el ojo sublime de Esquilo: «Pero di también esto, curioso extranjero: ¡cuánto tuvo que sufrir este pueblo para poder llegar a ser tan bello! ¡Pero ahora sígueme a la tragedia y ofrece conmigo un sacrificio en el templo de ambas divinidades!».

ESCRITOS PREPARATORIOS

DOS CONFERENCIAS PÚBLICAS SOBRE LA TRAGEDIA GRIEGA

PRIMERA CONFERENCIA: «EL DRAMA MUSICAL GRIEGO»

En nuestro teatro actual no sólo se pueden encontrar recuerdos y resonancias de las *artes dramáticas de Grecia*: no, las *formas fundamentales* de nuestro teatro están enraizadas en suelo *helénico*, sea mediante crecimiento *natural* o como consecuencia de un préstamo *artificial*. Sólo los *nombres* han cambiado y se han desplazado reiteradas veces: de manera semejante a como el arte musical de la Edad Media aún poseía realmente las escalas musicales griegas, incluso con los nombres griegos, sólo que, por ejemplo, lo que los griegos llamaron «*locrio*» se designa como «dórico» en los tonos eclesiásticos[1]. Encontramos confusiones similares en el campo de la terminología dramática: aquello que el ateniense entendía como «tragedia» nosotros quizá lo pondremos bajo el concepto de «*gran ópera*»: al menos Voltaire lo ha hecho así en una carta al cardenal Quirini. En cambio, un heleno no reconocería en nuestra tragedia casi nada que se adecuara a su tragedia; no obstante, conseguiría averiguar que la estructura entera y el carácter fundamental de la tragedia de Shakespeare se han tomado de la denominada *comedia nueva* de los griegos[2]. Y, de hecho, a partir de *ella* se han derivado, en enormes espacios de tiempo, el drama romano, los misterios y moralidades latino-germánicos y, finalmente, la tragedia de Shakespeare: de manera similar a como no es posible ignorar en la forma externa del *escenario* de Shakespeare el parentesco *genealógico* con la comedia ática nueva. Por tanto, mientras que aquí hemos de reconocer una evolución que, avanzando de modo natural, ha continuado durante milenios, aquella genuina tragedia de la Antigüedad, la obra de arte de Esquilo y Sófocles, ha sido inoculada al arte moderno de un modo arbitrario. Lo que hoy llamamos *ópera*, a todas luces una caricatura del drama musical antiguo,

[1] En la música griega antigua se distinguían los siguientes tres tonos básicos: el lidio (agudo), el frigio (medio) y el dorio (grave). El locrio equivale al hipofrigio o jónico, que es un tono intermedio entre el frigio y el dorio. Cfr. Grout, D. J. y Palisca, C. V., *Historia de la música occidental*, trad. L. Mamés, Alianza, Madrid, 1990, vol. I, pp. 23 ss.

[2] La nueva comedia ática es la que representan Menandro y Filemón. Suele presentar acciones de personajes de la vida cotidiana. Cfr. GT, 11 y 17.

ha surgido por una ridícula imitación directa de la Antigüedad: carente de la fuerza inconsciente de una pulsión natural, y formada de acuerdo con una teoría abstracta, se ha portado como si fuera un *homunculus* producido artificialmente, como el malvado trasgo de nuestra moderna evolución musical[3]. Aquellos florentinos aristocráticos y provistos de una formación de tipo erudito que, a comienzos del siglo XVII, provocaron la génesis de la ópera, tenían el propósito claramente expresado de renovar *los* efectos que, según tantos testimonios elocuentes, la música había tenido en la Antigüedad[4]. ¡Esto es curioso! Ya el primer pensamiento para la ópera fue un afán de efectismo. Con tales experimentos se cortan o, al menos, se mutilan de mala manera las raíces de un arte inconsciente, que brota de la vida del pueblo. Así en Francia el drama popular fue eliminado por la denominada tragedia clásica, es decir, por un género surgido exclusivamente por vía docta, el cual debía contener sin mezclas de ningún tipo la quintaesencia de lo trágico. También en Alemania resultó socavada a partir de la Reforma la raíz natural del drama, el teatro de carnaval; desde entonces apenas se ha vuelto a intentar de nuevo la creación de una forma nácional, en cambio se ha pensado y poetizado siguiendo las pautas existentes en naciones extranjeras. Para la evolución de las artes modernas la erudición y el saber y el enciclopedismo conscientes son el auténtico freno: todo crecimiento y desarrollo en el reino del arte ha de tener lugar por sí mismo en noche profunda. La historia de la música enseña que la sana evolución continuada de la música *griega* resultó de repente obstaculizada y perjudicada de manera extrema en la Alta Edad Media, cuando, con erudición, se volvió a lo antiguo en la teoría y en la práctica. El resultado fue una increíble atrofia del gusto: en las constantes contradicciones entre la presunta tradición y el oído natural se llegó a no componer ya, en modo alguno, música para el oído, sino para el ojo. Los ojos debían admirar la habilidad contrapuntística del compositor: los ojos debían reconocer la capacidad expresiva de la música. ¿Cómo se podía conseguir esto? Se dio a las notas el color de las cosas de que se hablaba en el texto, es decir, verde cuando se hacía mención a plantas, campos y viñedos, rojo púrpura cuando se aludía al sol y la luz[5]. Esto era música hecha literatura, música para leer. Esto que aquí nos parece una clara absurdidad, en el campo del que quiero hablar sólo unos pocos lo vieron enseguida con toda obviedad. Yo afirmo, en efecto, que el Esquilo y el Sófocles que nosotros conocemos sólo los conocemos como poetas del texto de un libro, como libretistas, es decir, que justamente no los conocemos. Pues mientras que en el ámbito de la música hace ya mucho tiempo que hemos superado las doctas sombras chinescas de esa música para leer, en el campo de la poesía la innaturalidad del poema como texto de un libro domina de manera tan exclusiva, que cuesta reflexión decirse hasta qué punto tenemos que ser injustos con Píndaro, Esquilo y Sófocles, más aún, por qué nosotros propiamente no los conocemos. Cuando los caracterizamos como poetas, queremos decir precisamente poetas de libro: pero justo con esto

[3] Cfr. la carta de Wagner a Nietzsche del 12 de febrero de 1870.

[4] Nietzsche alude aquí al momento en el que suele situarse el nacimiento de la ópera, hacia 1600 en el círculo de la *Camerata fiorentina* del Conde Bardi de Vernio. Con la creación de la ópera se tuvo expresamente el propósito de renovar con ella las antiguas tragedias griegas. Cfr. Fubini, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, trad. C. G. Pérez de Aranda, Alianza, Madrid, 1988, pp. 141 ss.

[5] A partir del siglo X era usual representar los pentagramas policromados, y distinguir el color de las notas en función del ritmo o los cambios de valor que indicaban. Cfr. Grout, D. J. y Palisca, C. V., *op. cit.*, vol. I, pp. 62 ss.

perdemos toda visión de lo que es su ser, que se nos manifiesta solamente cuando alguna vez, en una hora poderosa, pletórica de fantasía, ponemos ante nuestra alma la *ópera* de manera tan idealizada, que se nos hace accesible precisamente la intuición del drama musical antiguo. Pues por muy deformadas que estén todas las proporciones en la denominada gran ópera, por mucho que ella misma sea un producto de la dispersión, no de la concentración, una esclava de rimas malísimas y de una música indigna: por mucho que aquí todo sea mentira y desvergüenza, no obstante, no hay ningún otro medio de hacerse con una visión clara sobre Sófocles mas que tratando de adivinar, a partir de esa caricatura, la imagen primordial, y, en una hora de entusiasmo, haciendo el ejercicio mental de quitar todo lo torcido y deformado. Esa imagen de la fantasía se ha de investigar entonces con cuidado y se ha de cotejar en cada una de sus partes con la tradición de la Antigüedad, para que no superhelenicemos quizá lo helénico y nos inventemos una obra de arte que no tiene patria en ningún lugar del mundo. Esto no es un peligro que sea pequeño. En efecto, hasta no hace mucho tiempo estuvo vigente como un axioma incondicional del arte que toda plástica ideal tenía que ser incolora, se pensaba que la escultura antigua no permitía la utilización del color. Con mucha lentitud y con la más encarnizada resistencia de aquellos hiperhelenos se ha abierto paso la visión polícroma de la plástica antigua, según la cual ya no hay que imaginarla desnuda, sino vestida con una capa de color. De manera similar goza de simpatía universal la tesis estética de que una unión de dos y más artes no puede producir ninguna elevación del goce estético, al contrario, es una bárbara aberración del gusto. Pero esa tesis demuestra a lo sumo la mala costumbre moderna de que ya no podemos gozar como seres humanos enteros: estamos, por así decirlo, deshechos en fragmentos por las artes absolutas y ahora gozamos también como fragmentos, sea como seres humanos convertidos en oídos, sea como seres humanos convertidos en ojos, etcétera. Comparemos con esto cómo el ingenioso Anselm Feuerbach se representa aquel drama antiguo como arte total. «No es de extrañar, dice, que, dada esa afinidad electiva hondamente fundamentada, las artes individuales acaben fusionándose de nuevo en un todo inseparable, como una nueva forma de arte. Los juegos olímpicos reunían a las tribus griegas separadas en una unidad político-religiosa: el festival dramático se parece a una festividad de reunificación de las artes griegas. El modelo de ese mismo festival estaba ya dado en aquellas festividades de los templos en las que la manifestación plástica del dios ante una devota multitud se celebraba con bailes y cantos. Como allí, también aquí la arquitectura forma el marco y la base, gracias a la cual la esfera poética superior se aísla visiblemente de la realidad. En la decoración vemos ocupado al pintor y en la suntuosidad del vestuario se ha extendido todo el encanto de un polícromo juego de colores. Del alma del conjunto se ha apoderado el arte poético; pero éste lo ha hecho, nuevamente, no como una forma poética solitaria, como sucede en el culto del templo, por ejemplo, en cuanto himno. Aquellas narraciones, tan esenciales al drama griego, del *angelos* y del *exangelos*[6] o de los mismos personajes que actúan, nos vuelven a llevar a la epopeya. La poesía lírica tiene su lugar en las escenas apasionadas y en el coro, y, ciertamente, según todas sus gradaciones, desde la irrupción inmediata del sentimiento en interjecciones, desde la flor delicadísima de la canción, hasta el himno y el ditirambo. Mediante la recitación, el canto y la música de flauta, y con el paso a com-

[6] El *exangelos* es el mensajero que refiere lo que sucede fuera de la escena, mientras el *angelos* es el que cuenta lo que sucede dentro.

pás del baile, todavía no se ha cerrado el círculo por completo. Pues si la poesía constituye el elemento fundamental y más íntimo del drama, entonces la plástica va hacia ella en esta su nueva forma». Hasta aquí Feuerbach[7]. Es seguro que sólo ante tal obra de arte hemos de aprender cómo se ha de gozar en cuanto seres humanos enteros: mientras que es de temer que, incluso situados ante una obra de tales características, nos dividiríamos en fragmentos para apropiárnosla. Yo hasta llego a creer que si uno de nosotros fuese trasladado de repente a una representación festiva ateniense, en primer lugar tendría la impresión de un espectáculo completamente extraño y bárbaro. Y esto, por muchísimas razones. De día y a pleno sol, sin ninguno de los misteriosos efectos del atardecer y de la luz de las lámparas, en la más deslumbrante realidad, vería un inmenso espacio abierto repleto de seres humanos: las miradas de todos dirigidas hacia un grupo de hombres enmascarados, situado en el fondo, que se mueve maravillosamente, y hacia unos pocos muñecos de dimensiones suprahumanas, que, en un espacio escénico largo y estrecho, van dando pasos arriba y abajo a compás muy lento. Pues de qué otro modo hemos de llamar, sino como muñecos, a aquellos seres que, firmes sobre los altos zancos de los coturnos, tapado el rostro con gigantescas máscaras, enérgicamente pintadas, que sobresalen por encima de la cabeza, con el pecho y el vientre, los brazos y las piernas acolchados y atiborrados hasta un extremo innatural, apenas pueden moverse, aplastados por el peso de un vestido con cola que cae hasta el suelo y de un potente tocado. Además, estas figuras han de hablar y cantar a través de los agujeros muy abiertos de la boca en un tono fortísimo para hacerse entender por una masa de espectadores de más de 20.000 personas: en verdad, una tarea heroica, que es digna de un guerrero de Maratón. Pero nuestra admiración aún aumenta cuando llegamos a saber que cada uno de esos actores-cantantes ha que pronunciar en un esfuerzo de 10 horas unos 1.600 versos, de los cuales al menos hay seis partes cantadas, mayores y menores. Y esto, ante un público que censuraba implacablemente cada exageración en el tono, cada acento incorrecto, en Atenas, donde, según la expresión de Lessing, incluso la plebe tenía un juicio fino y delicado. ¡Qué concentración y entrenamiento de las fuerzas, qué prolongada preparación, qué seriedad y entusiasmo hemos de presuponer aquí al asumir la tarea artística, en suma, qué ideal colectivo de actores! Aquí se planteaban tareas para los ciudadanos más nobles, aquí no quedaba deshonrado, aun en el caso de fracasar, un guerrero de Maratón, aquí el actor sentía cómo, al ponerse su disfraz, representaba una elevación por encima de la formación cotidiana de los seres humanos, también sentía en su interior un ímpetu en el que las patéticas palabras de Esquilo, cargadas de seriedad, tenían que ser para él un lenguaje natural.

Pero, igual que el actor, también el *oyente* escuchaba lleno de unción: también sobre él se extendía un insólito estado de ánimo festivo, ansiosamente esperado desde hacía tiempo. No empujaba a aquellos hombres al teatro la angustiada evasión del aburrimiento, ni la voluntad de, a toda costa, liberarse por algunas horas de sí mismos y de su lamentable condición. El griego se evadía de la alterante actividad pública a la que estaba tan acostumbrado, de la vida en el mercado, en la calle y en la sala judicial, participando en la solemnidad de la acción teatral, una solemnidad que proporcionaba sosiego al ánimo, que invitaba al recogimiento: no como el viejo alemán, que ansiaba distracción cuando alguna vez interrumpía el círculo de su existencia íntima,

[7] Anselm Feuerbach (1798-1851), hermano del filósofo Ludwig Feuerbach. Fue filólogo y arqueólogo, y publicó *Der Vatikanische Apoll*, Leipzig, 1833.

y encontraba esa auténtica y divertida distracción en los alternantes discursos en los tribunales de justicia, que por eso determinaron también la forma y la atmósfera de su drama. Por el contrario, el alma del ateniense que iba a ver la tragedia en las grandes dionisias seguía teniendo en sí algo de aquel elemento a partir del cual nació la tragedia. Ese elemento es el impulso primaveral que irrumpe con prepotencia, una precipitación y una furia con sentimientos mezclados, tal como lo conocen, al aproximarse la primavera, todos los pueblos ingenuos y toda la naturaleza. Como es sabido, también nuestros espectáculos de carnaval y nuestras mascaradas burlescas son en su origen tales festividades primaverales, que sólo por motivos eclesiásticos se sitúan en fecha un poco anterior. Aquí todo es instinto profundísimo: aquellos gigantescos cortejos dionisíacos de la Grecia antigua tienen su analogía en los bailarines de san Juan y de san Vito de la Edad Media, que, en masa inmensa, cada vez más grande, avanzaban de ciudad en ciudad bailando, cantando y saltando. Aunque la medicina actual hable de ese fenómeno como de una epidemia popular de la Edad Media: nosotros queremos sostener únicamente que el drama antiguo floreció a partir de una epidemia popular semejante, y que la desgracia de las artes modernas consiste en que *no* han brotado de tal manantial misterioso. No es algo así como una travesura ni una euforia arbitraria el que, en los primeros comienzos del drama, multitudes salvajemente excitadas, disfrazadas de sátiros y silenos, embadurnados los rostros con hollín, minio y otros jugos vegetales, con coronas de flores en la cabeza, anduvieran errantes por campos y bosques: el efecto omnipotente de la primavera, que se anuncia de manera tan repentina, aumenta aquí también las fuerzas vitales con tal desmesura, que por todas partes surgen estados extáticos, visiones y la creencia en la transformación mágica de uno mismo, y seres que comparten sus estados de ánimo avanzan en grandes grupos por el campo. Y aquí está la cuna del drama. Pues éste no comienza con que alguien se enmascara y quiere provocar un engaño en otros: no, más bien, en que el ser humano está fuera de sí y se cree a sí mismo transformado y hechizado. En el estado de «estar fuera de sí», en el estado de éxtasis, ya no es necesario sino dar un paso: no retornamos a nosotros mismos, sino que entramos en otro ser, de manera que nos portamos como hechizados. De aquí proviene, en última instancia, la profunda extrañeza ante la visión del drama: el suelo pierde seguridad, se tambalea la creencia en la insolubilidad y fijeza del individuo. Y de igual modo que, en directa contraposición con Lanzadera en el *Sueño de una noche de verano*, el entusiasta dionisíaco cree en su transformación, así el poeta dramático cree en la realidad de sus personajes. Quien no tiene esta creencia, puede, bien cierto, seguir formando parte de los que van agitando el tirso, de los diletantes, pero no de los genuinos servidores de Dioniso, de los bacantes.

Algo de esa vida natural dionisíaca persistía también, en la época de florecimiento del drama ático, en el alma de los oyentes. Éstos no constituían un público indolente y cansado, con abono para todas las tardes, que llega al teatro con los sentidos extenuados y agotados, para aquí dejarse reponer por la emoción. En antítesis con este público, que es la camisa de fuerza de nuestro teatro actual, el espectador ateniense, cuando tomaba asiento en las gradas del teatro, continuaba teniendo sus sentidos frescos, matinales, festivamente incitados. Para él lo sencillo no era todavía demasiado sencillo: su erudición estética consistía en los recuerdos de anteriores días de teatro que habían sido felices, su confianza en el genio dramático de su pueblo era ilimitada. Pero lo más importante es que sorbía la bebida de la tragedia con tan escasa frecuencia, que siempre la disfrutaba como si fuera la primera vez. En este sentido, quiero

citar las palabras del más importante arquitecto vivo, que es partidario de las pinturas en los techos y de las cúpulas pintadas[8]. «Nada es más ventajoso, dice, para la obra de arte que el estar alejado del vulgar contacto inmediato con el prójimo y de la habitual línea de visión del ser humano. Por el hábito de ver de una manera cómoda, el nervio óptico se hace tan insensible, que ya no conoce el encanto y las proporciones de los colores y las formas más que como si éstos estuvieran detrás de un velo». Seguramente estará permitido reclamar algo análogo también para el raro goce del drama: a las imágenes y a los dramas les favorece que se los considere con una actitud y un sentimiento poco habituales: aunque con esto tampoco se deba ya recomendar la vieja costumbre romana de permanecer de pie en el teatro.

Hasta ahora solamente hemos tenido en cuenta al actor y al espectador. Pensemos también, en tercer lugar, en el poeta (*Poet*): y aquí tomo esta palabra, en efecto, en su sentido más amplio, tal como los griegos la entendieron. Es cierto que los trágicos griegos han ejercido sus inconmensurables efectos sobre el arte moderno tan sólo en cuanto libretistas; pero aunque esto sea verdad, yo tengo la convicción de que una representación genuina y entera de una trilogía esquilea, con actores, público y poetas áticos, tendría que producirnos directamente un efecto destructivo, ya que nos revelaría al ser humano artista con una perfección y una armonía que, frente a ellas, nuestros grandes poetas aparecerían por así decirlo como estatuas bellamente iniciadas, pero no trabajadas hasta el final.

En la Antigüedad griega la tarea para el dramaturgo estaba planteada de la manera más difícil posible: una libertad como la disfrutan nuestros poetas escénicos en la elección de materia, el número de actores e innumerables otras cosas, le resultaría al juez ático del arte como una falta de disciplina. Por todo el arte griego persiste la orgullosa ley de que sólo lo más difícil es una tarea para el hombre libre. Así, la autoridad y la fama de una obra de arte plástico dependían mucho de la dificultad de su ejecución, de la dureza de la materia utilizada. De las dificultades especiales, en virtud de las cuales el camino hacia la celebridad dramática no llegó nunca a ser muy ancho, forman parte el limitado número de actores, la utilización del coro, el reducido ciclo de mitos, pero sobre todo aquella virtud de pentatleta, la necesidad de tener talento productivo como poeta y como músico, en la orquéstica y en la dirección, y, finalmente, como actor. Lo que siempre se convierte en el ancla de salvación para nuestros poetas dramáticos es la novedad y, con ello, lo interesante de la particular materia que han escogido para su drama. Piensan como los improvisadores italianos, los cuales narran una historia nueva hasta alcanzar su punto culminante y la máxima intensidad de la tensión, y entonces están convencidos de que ya nadie se irá antes del final. Ahora bien, el retener hasta el final mediante el atractivo de lo interesante era en los trágicos griegos algo inaudito: las materias de sus obras maestras se conocían desde antiguo, y, en forma épica y lírica, les resultaban familiares a los oyentes desde la infancia. Despertar verdadero interés por un Orestes y un Edipo era ya una hazaña heroica: pero ¡qué limitados, qué obstinadamente reducidos eran los medios que era lícito utilizar para producir ese interés! Aquí entra en consideración sobre todo el coro, que para el poeta antiguo era tan importante como lo eran para el trágico francés los personajes aristocráticos, los cuales tenían sus asientos a ambos lados de la escena y, en cierto modo, transformaban el escenario en una antecámara principesca. De

[8] Nietzsche se refiere a Gottfried Semper (1803-1879), y la cita está tomada de su obra *Der Stil in den technischen und tektonischen Künste, oder praktische Aesthetik*, Fráncfort, 1870, vol. I, p. 75.

igual modo que, en atención a ese extraño «coro» que no intervenía aunque sí que intervenía en la obra, al trágico francés no le era lícito cambiar los decorados, de igual modo que el lenguaje y el gesto en el escenario seguían las pautas de ese modelo: así el coro antiguo pedía para la acción entera de todo drama que esa acción fuera pública y que el lugar de acción de la tragedia fuese un espacio abierto. Esto es una exigencia temeraria: pues el acto trágico y la preparación para que se produzca no suelen encontrarse precisamente en la calle, sino que crecen mejor a escondidas. Todo en público, todo a plena luz, todo en presencia del coro — ésa era la cruel exigencia. No se trata de que esto, por una sutileza estética cualquiera, se hubiera expresado alguna vez como exigencia: más bien, en el largo proceso evolutivo del drama se había alcanzado ese nivel, y se lo había seguido estrictamente con el instinto de que aquí había para el genio soberano una soberana tarea a resolver. Es bien conocido, en efecto, que la tragedia no fue originariamente sino un gran canto coral[9]: no obstante, este conocimiento histórico proporciona de hecho la clave de ese extraño problema. En la mejor época, el efecto capital y de conjunto de la tragedia antigua seguía descansando en el coro: el coro era el factor con el que se tenía que contar ante todo, al que no era lícito dejar de lado. Aquel nivel en el que el drama se mantuvo más o menos desde Esquilo hasta Eurípides es el nivel en el que el coro había quedado retenido en medida suficiente para continuar dando precisamente el colorido de conjunto. Un solo paso más, y la escena ejerció su dominio sobre la orquesta, la colonia sobre la metrópoli; la dialéctica de los personajes del escenario y sus cantos individuales pasaron a ser preferentes y triunfaron sobre la impresión coral-musical de conjunto, vigente hasta entonces. Ese paso se dio, y un coetáneo del mismo, Aristóteles, lo fijó en su famosa definición, que desorienta mucho y que en absoluto toca la esencia del drama esquileo[10].

Así pues, el primer pensamiento en el proyecto de un poema dramático tenía que ser imaginar un grupo de hombres o mujeres que estuvieran estrechamente vinculados con los personajes que intervenían en la acción: luego se tenían que buscar ocasiones en las que pudieran irrumpir estados de ánimo lírico-musicales propios de las masas. El poeta miraba en cierto modo desde el coro hacia los personajes del escenario, y con él miraba en esa misma dirección el público ateniense: nosotros, que sólo tenemos el libreto, miramos desde el escenario hacia el coro. El significado de éste no es posible agotarlo con una metáfora. Si Schlegel lo ha caracterizado como el «espectador ideal»[11], esto tan sólo quiere decir que el poeta, en el modo como el coro comprende los acontecimientos, está indicando al mismo tiempo cómo, según su deseo, debe comprenderlos el espectador. Pero con esto sólo se ha destacado correctamente un único aspecto: ante todo es importante que el actor que interprete al héroe le grite al espectador sus sentimientos a través del coro como a través de una caja de

[9] De esta afirmación, que es la tesis propiamente filológica que Nietzsche defiende, parte la caracterización más original que él hace de la tragedia griega. Con Eurípides se advierte entonces una modificación general del sentido de ésta, en la medida en que se pasa de la expresión del sufrimiento por el coro a la representación de una acción por personajes, o sea, a un espectáculo.

[10] «El coro debe ser considerado como uno de los actores, debe formar parte del conjunto de la acción y colaborar a su desarrollo, no como ocurre en Eurípides sino como hace Sófocles. Y, con todo, en la mayoría de los poetas, los cantos no forman parte de la fábula concreta con más propiedad que lo pueden hacer de otra tragedia cualquiera. Por eso se interpretan en ellos cantos intercalados cuyo origen se remonta a Agatón». Aristóteles, *Poética,* 1456a, 25 ss.

[11] Cfr. GT, 7 y 8.

resonancia, con una amplificación colosal. Aunque esté formado por una mayoría de personajes, el coro no representa musicalmente a una masa, sino sólo a un individuo gigantesco, dotado de pulmones superiores a los naturales. No es éste el sitio de indicar qué pensamiento ético subyace en la música coral unísona de los griegos: ella forma la antítesis de mayor fuerza con respecto a la evolución de la música cristiana, en la que la armonía, el auténtico símbolo de la mayoría, dominó durante mucho tiempo en tal medida que la melodía quedó sofocada por completo y se la tuvo que volver a descubrir. El coro es el que ha fijado los límites a la fantasía poética que se evidencia en la tragedia: el baile coral religioso, con su andante solemne, ponía una barrera en torno al espíritu inventivo de los poetas, tan arrogante otras veces: mientras que la tragedia inglesa, sin una barrera de este tipo, con su realismo fantástico se porta de manera mucho más arrebatada, más dionisíaca, pero, en el fondo, sin embargo, mucho más melancólica, poco más o menos como un *allegro* de Beethoven. Que el coro tuviera varias oportunidades grandes para sus manifestaciones lírico-patéticas es, propiamente, la tesis más importante en la economía del drama antiguo. Pero esto está ya conseguido fácilmente incluso en el más breve fragmento de la leyenda: y por eso falta por completo todo lo enmarañado, todo lo plagado de intrigas, todo lo combinado de manera sutil y artificial, en suma, todo lo que constituye justamente el carácter del drama trágico (*Trauerspiel*) moderno. En el drama musical antiguo no había nada que se tuviera que calcular: en él incluso la astucia de algunos héroes del mito tiene en sí algo de sencillez y sinceridad. Nunca, ni siquiera en Eurípides, la esencia del espectáculo (*Schauspiel*) se convirtió en la del ajedrez (*Schachspiel*): mientras que en todo caso lo ajedrecístico llegó a ser el rasgo fundamental de la denominada comedia nueva. Por eso los diferentes dramas de los antiguos se asemejan en su sencilla estructura a un *único* acto de nuestras tragedias, y, ciertamente, en la mayor parte de los casos al quinto acto, que lleva a la catástrofe con pasos cortos y rápidos. La tragedia clásica francesa, puesto que sólo conocía su modelo, el drama musical griego, precisamente como libreto, y con la introducción del coro se veía en apuros, tuvo que incorporar en ella un elemento enteramente nuevo, sólo para llenar los cinco actos prescritos por Horacio: esa carga, sin la que aquella forma artística no se habría arriesgado a salir al mar, era la intriga, es decir, una tarea de resolución de un enigma encomendada al entendimiento y una palestra de las pasiones *pequeñas*, pasiones en el fondo no trágicas: con esto su carácter se aproximó de manera significativa al de la comedia ática nueva. La tragedia antigua era, en comparación con ésta, pobre de acción y de tensión: incluso podemos decir que, en sus niveles evolutivos anteriores, sus miras no estaban puestas en modo alguno en el obrar, el δρᾶμα, sino en el padecer, el πάθος. La acción solamente se añadió cuando surgió el diálogo: y todo el obrar verdadero y serio no fue representado en escena abierta ni siquiera en la época de florecimiento del drama. Qué otra cosa fue originariamente la tragedia sino una lírica objetiva, una canción cantada que exteriorizaba el estado de determinados seres mitológicos, y, desde luego, con el vestido de los mismos. Al principio un coro ditirámbico de hombres disfrazados de sátiros y silenos tenía incluso que dar a entender qué era lo que le había ocasionado semejante excitación: aludía a un rasgo, rápidamente comprensible para los oyentes, de la historia de las luchas y sufrimientos de Dioniso. Más tarde se introdujo a la divinidad misma, con una doble finalidad: por un lado, para narrar personalmente las aventuras en las que el dios se encuentra metido en ese momento y que incitan a su séquito a una vivísima participación. Por otro lado, durante esos apasionados cantos corales Dioniso es en cierta medida la viva imagen,

la estatua viva del dios: y de hecho el actor antiguo tiene algo del convidado de piedra de Mozart. Un musicólogo moderno hace sobre esto la correcta observación siguiente: «En nuestro actor disfrazado, dice, nos sale al encuentro un ser humano natural, a los griegos les salía al encuentro en la máscara trágica un ser humano artificial, estilizado, si se quiere, de un modo heroico. Nuestros hondos escenarios, en los que a menudo se agrupan en torno a cien personajes, convierten las representaciones en *cuadros* coloristas, lo más vivos que pueden. El estrecho escenario antiguo, con la pared del fondo adelantada y próxima, convertía a las pocas figuras que se movían acompasadamente en bajorrelieves vivos o en vivas imágenes marmóreas del frontón de un templo. Si un milagro hubiese insuflado vida a aquellas figuras marmóreas de la disputa entre Atenea y Posidón del frontón del Partenón, habrían hablado sin duda el lenguaje de Sófocles»[12].

Vuelvo al punto de vista anteriormente indicado, de que en el drama griego el acento se pone sobre el padecer, no sobre el obrar; ahora será más fácil comprender por qué opino que nosotros *tenemos que* ser injustos con Ésquilo y con Sófocles, que propiamente no los *conocemos*. No tenemos, en efecto, ningún criterio para controlar el juicio del público ático sobre una obra poética, porque no sabemos, o sólo sabemos en una parte muy pequeña, cómo conseguían que el padecer, y en general la vida de los sentimientos en sus estallidos, causara una impresión conmovedora. Frente a una tragedia griega somos incompetentes porque su efecto principal descansaba en buena parte sobre un elemento que se nos ha perdido, descansaba sobre la música. A la posición de la música con respecto al drama antiguo le cuadra perfectamente aquello que Gluck expresó como exigencia en el famoso prólogo a su *Alcestis*. La música debía apoyar el poema[13], reforzar la expresión de los sentimientos y el interés de las situaciones, sin interrumpir la acción ni importunar con adornos inútiles. Debía ser para la poesía lo que son para un dibujo perfecto y bien ordenado la viveza de los colores y una mezcla afortunada de sombra y luz, que sólo sirven para dar vida a las figuras sin deshacer las siluetas. Así pues, la música no se utilizó sino sólo como medio para una finalidad: su tarea era la de convertir el sufrimiento del dios y del héroe en una fortísima compasión en los oyentes. Ahora bien, la palabra también tiene esa misma tarea, ciertamente, pero para ella resulta mucho más difícil cumplirla, y sólo le es posible hacerlo con rodeos. La palabra actúa primero sobre el mundo conceptual, y sólo desde aquí actúa sobre el sentimiento, más aún, dada la longitud del camino, bastante a menudo no alcanza su meta en modo alguno. La música, por el contrario, toca el corazón de inmediato, en cuanto es el verdadero lenguaje universal que en todas partes se comprende[14].

Es verdad que todavía ahora uno encuentra que se han extendido opiniones sobre la música griega, como si ésta no hubiera sido, de ninguna de las maneras, semejante lenguaje universalmente comprensible, sino que, por el contrario, significara un mun-

[12] Cita tomada del libro de A. W. Ambros, *Geschichte der Musik*, Lenkart, Breslau, 1862, vol. I, p. 288.

[13] Nietzsche sostiene la tesis opuesta, siguiendo la opinión de Schopenhauer y Wagner. Cfr. Fietz, R., «Am Anfang ist Musik», en T. Borsche, F. Gerratana y A. Venturelli (eds.), *Centauren-Geburten*, Gruyter, Berlín, 1992, pp. 147-148.

[14] Definición schopenhaueriana de la música a partir de la que Nietzsche insiste en la complementariedad del lenguaje discursivo y la música. Como puede advertirse, todavía en estas conferencias preparatorias, Nietzsche no hace de la música el origen metafísico de la tragedia y de las artes dionisíacas. Cfr. Bruse, K. D., «Die griechische Tragödie als Gesamtkunstwerk», ed. cit., pp. 156 ss.

do sonoro inventado por vía docta, abstraído de doctrinas acústicas y enteramente extraño. Acá y allá todavía perdura, por ejemplo, la superstición de que en la música griega la tercera mayor se sentía como una disonancia. Hay que liberarse por completo de semejantes nociones y tener siempre presente que la música de los griegos se halla mucho más próxima a nuestro sentimiento que la de la Edad Media. Lo que se nos ha conservado de las composiciones antiguas recuerda totalmente, en su precisa articulación rítmica, nuestras canciones populares: pero a partir de la canción popular brotaron todo el arte poético antiguo y toda la música antigua. Ciertamente, también hay música instrumental pura: pero en ella sólo se hacía valer el virtuosismo. El griego auténtico sentía siempre en ella algo no nativo, algo importado del extranjero asiático. La música propiamente griega es por completo música vocal: el vínculo natural entre el lenguaje verbal y el lenguaje sonoro no está roto todavía: y esto hasta el grado de que el poeta era también necesariamente el compositor de la música de su canción. Los griegos no llegaban a conocer una canción de ningún otro modo más que a través del canto: pero también sentían al oírlo la unidad intimísima de palabra y sonido. Nosotros, que hemos crecido bajo el influjo de la grosería artística moderna, del aislamiento de las artes, apenas estamos ya en condiciones de disfrutar juntos el texto y la música. Nos hemos acostumbrado precisamente a disfrutarlos por separado, el texto en la lectura —por eso no nos fiamos de nuestro juicio cuando vemos recitar una poesía, o representar un drama, y pedimos el libro— y la música en la audición. También encontramos soportable el texto más absurdo con tal de que la música sea hermosa: algo que a un griego, y de manera muy propia y acertada, le parecería una barbarie.

Además de la hermandad que acabamos de destacar entre poesía y arte sonoro, caracterizan a la música antigua estos otros dos factores, su sencillez e incluso pobreza de armonía, y su riqueza de medios de expresión rítmica. Ya he indicado que el canto coral no se diferenciaba del canto solista sino por el número de voces, y que sólo a los instrumentos de acompañamiento se les permitía una polifonía muy limitada, es decir, una armonía en el sentido en el que nosotros la entendemos. La primera de todas las exigencias era que se *entendiera* el contenido de la canción interpretada: y si se entendía realmente una canción coral de Píndaro o de Esquilo, con sus audaces metáforas y saltos de pensamiento: entonces esto presupone un arte asombroso de interpretación y, a la vez, una acentuación y una rítmica musicales extraordinariamente características. Al lado de la estructura rítmico-musical en períodos, que se movía en estrictísimo paralelismo con el texto, iba entonces, por otra parte, como medio de expresión externa, el movimiento del baile, la orquéstica. En las evoluciones de los coreutas, que se delineaban ante los ojos de los espectadores como arabescos sobre la extensa superficie de la orquesta, se sentía la música que en cierto modo se había hecho visible. Mientras la música intensificaba el efecto de la poesía, la orquéstica aclaraba la música. Con esto se le planteaba simultáneamente al poeta (*Dichter*) y compositor (*Tondichter*) la tarea de ser, además, un maestro de ballet productivo.

Aquí hay que decir todavía unas palabras sobre los límites de la música en el drama. La significación más profunda de estos límites, en cuanto son el talón de Aquiles del drama musical antiguo, pues en ellos comienza el proceso de descomposición de éste, no debe discutirse hoy, ya que pienso comentar en mi próxima conferencia la decadencia de la tragedia antigua, y, con ello, también el punto que acabamos de sugerir. Baste aquí un solo hecho: no todo lo que había sido poetizado se podía cantar, y a veces, como en nuestro melodrama, también se ofrecía hablado, con acompaña-

miento de música instrumental. Pero ese hablar hemos de imaginárnoslo siempre como un semirrecitado, de modo que el sonido retumbante que le es peculiar no introducía ningún dualismo en el drama musical; al contrario, también en el lenguaje había conseguido imponerse el influjo dominante de la música. Se tiene una especie de eco de ese tono de recitado en el denominado tono de lección con el que en la iglesia católica se leen los evangelios, las epístolas, varias oraciones. «El sacerdote que lee hace, en los signos de puntuación y en los finales de las frases, ciertas flexiones de la voz, con lo cual se asegura la claridad de la presentación y al mismo tiempo se evita la monotonía. Pero en momentos importantes de la acción sagrada se eleva la voz del eclesiástico, el *pater noster*, el prefacio, la bendición se convierten en un canto declamatorio»[15]. En suma, muchas cosas del ritual de la misa solemne recuerdan el drama musical griego, sólo que en Grecia todo era mucho más claro, todo estaba más bañado de sol, todo era, en definitiva, más hermoso, aunque también menos íntimo y sin ese enigmático simbolismo infinito de la Iglesia cristiana.

Con esto, muy queridos asistentes a esta reunión, he llegado al final. Antes he comparado al creador del drama musical antiguo con el *pentathlos,* el atleta que participaba en cinco competiciones: otra imagen nos aproximará más a la significación de semejante pentatleta músico-dramático para todo el arte antiguo. Para la historia de la indumentaria antigua Esquilo tiene una significación extraordinaria, ya que introdujo el ropaje libre, la gracilidad, el esplendor y el encanto del vestido principal, mientras que, antes de él, los griegos barbarizaban en su vestuario y no conocían el ropaje libre. El drama musical griego es, para todo el arte antiguo, ese ropaje libre: con él se ha superado todo lo no-libre, todo lo aislado de las artes en su individualidad; en la festividad sacrificial de todas ellas en común se cantan himnos a la belleza y a la vez a la audacia. Sujeción y, no obstante, encanto, pluralidad y, sin embargo, unidad, muchas artes en actividad suprema y, a pesar de ello, *una sola* obra de arte — eso es el drama musical antiguo. Pero quien al contemplarlo se acuerde del ideal del reformador actual del arte, tendrá que decirse a la vez que esa obra de arte del futuro no es en modo alguno algo así como un espejismo brillante, pero engañoso: lo que nosotros esperamos del futuro, eso ya fue una vez realidad — en un pasado de más de dos mil años[16].

[15] Cita de Ambros, A. W., *op. cit.*, p. 290.

[16] Cfr. la carta de N. a Ritschl del 16 de octubre de 1869; también Reibnitz, B. v., *op. cit.*, pp. 16-40.

SEGUNDA CONFERENCIA: «SÓCRATES Y LA TRAGEDIA»

La tragedia griega pereció de manera distinta que todos los otros géneros artísticos antiguos, hermanos suyos: acabó trágicamente, mientras que todos ellos se extinguieron con una muerte muy hermosa. Pues si dejar la vida sin convulsiones y con una hermosa descendencia está ciertamente en concordancia con un estado natural ideal, entonces el final de aquellos géneros artísticos antiguos nos muestra un mundo ideal semejante; aquellos géneros desaparecen y se hunden, mientras ya levantan con fuerza la cabeza sus retoños, que son más hermosos. Con la muerte del drama musical griego, por el contrario, se formó un vacío enorme, profundamente sentido en todas partes; unos a otros se decían que la poesía misma se había perdido, con sarcasmo enviaban al Hades a los raquíticos epígonos de enfermiza delgadez, para que allí se alimentaran de las migajas de los maestros. Sentían, como lo expresa Aristófanes, una nostalgia tan íntima y ferviente por el último de los grandes muertos, como cuando a alguien le asalta un repentino y poderoso apetito de comer *sauerkraut*[17]. Pero cuando luego floreció realmente un género artístico nuevo, que veneraba a la tragedia como su antecesora y maestra, entonces pudo percibirse con horror que, ciertamente, exhibía los rasgos de su madre, pero aquellos que ésta había mostrado en su prolongada agonía. Esa agonía de la tragedia se llama Eurípides, el género ártístico posterior se conoce como comedia ática nueva. En ella siguió viviendo la figura degenerada de la tragedia, como memorial de su fallecer, sobremanera penoso y difícil.

Se conoce la extraordinaria veneración de que Eurípides disfrutó entre los poetas de la comedia ática nueva. Uno de los de más renombre, Filemón, declaró que se dejaría ahorcar enseguida para ver a Eurípides en el inframundo: con tal de que estuviera convencido de que el difunto seguía teniendo vida y entendimiento. Pero lo que Eurípides tiene en común con Menandro y Filemón y lo que para éstos tuvo un efecto tan ejemplar, eso se puede resumir con extrema brevedad en la fórmula que dice que ellos llevaron al espectador al escenario. Antes de Eurípides, eran seres humanos estilizados de manera heroica, a los que enseguida se les notaba que descendían de los dioses y semidioses de la tragedia más antigua. El espectador veía en ellos un pasado ideal de lo helénico y, de este modo, la realidad de todo lo que, en instantes de alto vuelo, vivía también en su alma. Con Eurípides se introdujo en el escenario el espectador, el ser humano en la realidad de la vida cotidiana. El espejo, que anteriormente sólo había reproducido los rasgos grandes y audaces, se volvió más fiel y, con

[17] Cfr. Aristófanes, *Las ranas*, vv. 56-57.

ello, más vulgar. El vestido de gala se hizo en cierto modo más transparente, la máscara se convirtió en semimáscara: las formas de la cotidianeidad pasaron claramente a primer plano. Aquella imagen genuinamente típica del heleno, la figura de Ulises, Esquilo la había elevado hasta el carácter grandioso, astuto a la vez que noble, de Prometeo: entre las manos de los nuevos poetas esa figura descendió al papel de esclavo doméstico, bonachón a la vez que socarrón, que tan a menudo se encuentra, como atrevido intrigante, en el punto central de todo el drama. Lo que Eurípides se atribuye en *Las ranas* de Aristófanes como mérito especial, que él ha hecho que el arte trágico adelgace con una cura de agua y ha reducido su peso[18], eso es aplicable sobre todo a las figuras de los héroes: en lo esencial, el espectador veía y oía en el escenario euripideo a su propio doble, revestido, desde luego, con el traje de gala de la retórica. La idealidad se ha recluido en la palabra y ha huido del pensamiento. Pero justamente aquí tocamos el lado brillante y muy evidente de la innovación euripidea: en él el pueblo ha aprendido a hablar; esto él mismo lo alaba en el certamen con Esquilo: gracias a él el pueblo sabe ahora

ir a las obras según las reglas del arte,
medir los acentos verso a verso,
observar, pensar, ver, entender, engañar,
amar, andar
sospechar, mentir, ponderar el pro y el contra[19].

Gracias a él se le ha soltado la lengua a la comedia nueva, mientras que hasta Eurípides no se sabía cómo se debía dejar hablar decorosamente a la cotidianeidad en el escenario. La clase media burguesa, sobre la que Eurípides edificó todas sus esperanzas políticas, tomó ahora la palabra, después de que, hasta ese momento, los maestros del lenguaje hubieran sido, en la tragedia, el semidiós, y en la vieja comedia, el sátiro borracho o el semidiós.

«Representé la casa y el patio, donde vivimos y tejemos,
y por ello me expuse al juicio, pues cada uno, conocedor de esto,
juzgó mi arte[20].»

En efecto, Eurípides se precia de lo siguiente,

«sólo yo a esos que nos rodean
he inoculado tal sabiduría, al prestarles
el pensamiento y el concepto del arte: de tal modo que aquí
ahora todo el mundo filosofa, y la casa y el patio y el campo y los animales
administra con tanta inteligencia como nunca anteriormente:
sin cesar investiga y reflexiona
¿Por qué? ¿Para qué? ¿Quién? ¿Dónde? ¿Cómo? ¿Qué?
¿Adónde ha llegado esto, quién me quitó aquello?[21]»

[18] Cfr. Aristófanes, *Las ranas*, v. 941.
[19] Cfr. Aristófanes, *Las ranas*, vv. 956-958.
[20] Cfr. Aristófanes, *Las ranas*, vv. 959-961.
[21] Cfr. Aristófanes, *Las ranas*, vv. 971-979.

Fue de una masa preparada e ilustrada de este modo de la que nació la comedia nueva, aquel dramático ajedrez con su luminosa alegría por los golpes con picardía. Para esta comedia nueva Eurípides se convirtió en cierto modo en el maestro de coro: sólo que esta vez el coro de los *oyentes* tenía que aprender nuevos ejercicios. Tan pronto como éstos supieron cantar a la manera de Eurípides, comenzó el drama de los jóvenes señores llenos de deudas, de los viejos frívolo-bonachones, de las heteras a la manera de Kotzebue[22], de los esclavos domésticos prometeicos. Pero Eurípides, en cuanto maestro de coro, fue alabado sin cesar; más aún, la gente se habría matado para aprender de él más cosas todavía, si no hubiera sabido que los poetas trágicos estaban tan muertos como la tragedia. Pero junto con la tragedia el heleno había perdido la fe en su propia inmortalidad, no sólo la fe en un pasado ideal, sino también la fe en un futuro ideal. La frase del conocido epitafio, «en la ancianidad, frívolo y caprichoso», se puede aplicar también a la Grecia anciana. El instante y el gracejo son sus divinidades supremas; el quinto estado, el del esclavo, es el que ahora predomina, al menos por el modo de pensar[23].

En una ojeada retrospectiva como la que se acaba de presentar se tiene fácilmente la tentación de proferir contra Eurípides, como presunto seductor del pueblo, inculpaciones injustas, surgidas de la excitación, y de concluir, más o menos, con estas palabras de Esquilo: «¿Qué mal *no* se deriva de él?» Pero sean las que sean las perversas influencias que uno infiera de él, siempre hay que sostener con firmeza lo siguiente, que Eurípides actuó según su leal saber y entender, y que ofreció su vida entera, de manera grandiosa, a un ideal. En la manera en la que combatió contra un mal enorme que creía reconocer, en la que es el único que se resiste a ese mal con el ímpetu de su talento y de su vida, se revela una vez más el espíritu heroico de la época antigua de Maratón. Más aún, se puede decir que en Eurípides el poeta se ha convertido en un semidiós, después de haberlo expulsado él de la tragedia. Pero ese mal enorme que creía reconocer, contra el que combatió de forma tan heroica, era la decadencia del drama musical. Ahora bien, ¿dónde descubrió Eurípides la decadencia del drama musical? En la tragedia de Esquilo y de Sófocles, sus coetáneos de mayor edad. Esto es muy sorprendente. ¿No se habrá equivocado? ¿No habrá sido injusto con Esquilo y con Sófocles? ¿Acaso su reacción contra la presunta decadencia no fue precisamente el principio del fin? En estos instantes todas estas preguntas resuenan en nosotros con poderosa voz.

Eurípides fue un pensador solitario, opuesto por completo al gusto de la masa entonces dominante, en la que, como tipo raro de inalterable mal humor, despertaba sospechas. La suerte le fue favorable en tan escasa medida como la masa: y ya que para un poeta trágico de aquella época la masa era la que producía precisamente la suerte, se comprende por qué en vida no consiguió sino de manera muy exigua el honor de una victoria trágica. ¿Qué empujó a aquel dotado poeta a oponerse de tal modo contra la corriente general? ¿Qué lo apartó de un camino que habían recorrido hombres como Esquilo y Sófocles y sobre el que resplandecía el sol de las simpatías del pueblo? Una sola cosa, justo aquella fe en la decadencia del drama musical. Pero esa

[22] August von Kotzebue (1761-1819), dramaturgo adversario de Goethe y de los románticos, conocido por sus piezas satíricas y sentimentales.

[23] Desde el comienzo de esta conferencia hasta aquí, texto preparatorio para el capítulo 18 de GT. Para las ideas del Nietzsche posterior sobre la rebelión de los esclavos y su incidencia en la cultura moderna, cfr. JGB af. 195, y GM I, af. 7.

fe la había obtenido en los asientos de los espectadores del teatro. Durante mucho tiempo estuvo observando de manera extremadamente aguda qué abismo se abría entre una tragedia y el público ateniense. Aquello que para el poeta había sido lo más elevado y lo más difícil, el espectador no lo sentía en modo alguno como tal, sino como algo indiferente. Mucha cosa casual, no acentuada en modo alguno por el poeta, acertaba en la masa, produciendo un efecto súbito. Al reflexionar sobre esta incongruencia entre el propósito poético y el efecto producido, él llegó poco a poco a una forma poética cuya ley principal era como sigue, «todo tiene que ser inteligible, para que todo pueda ser entendido». Ahora se llevó a cada uno de los componentes de la tragedia ante el tribunal de esta estética racionalista, el mito en primer lugar, luego los caracteres principales, la estructura dramatúrgica, la música coral, y, en último lugar y con extrema energía, el lenguaje. Lo que en comparación con la tragedia sofoclea hemos de sentir tan a menudo en Eurípides como un defecto y un retroceso poéticos, eso es el resultado de aquel enérgico proceso crítico, de aquella temeraria inteligibilidad. Podría decirse que aquí se tiene un ejemplo de cómo el recensionante puede convertirse en poeta. Sólo que, al escuchar la palabra «recensionante», no debemos dejarnos determinar por la impresión de esos endebles seres resabiados, los cuales no permiten ya en modo alguno que nuestro público actual llegue a tomar la palabra en cuestiones de arte. Eurípides intentó precisamente hacer las cosas mejor que los poetas examinados por él: y quien no puede poner, como hizo él, el acto después de la palabra, tiene poco derecho a dejar oír su juicio crítico en público. Yo quiero y puedo presentar aquí tan sólo un ejemplo de esa crítica productiva, si bien sería necesario en propiedad demostrar ese punto de vista en todas las diferencias del drama euripideo. Nada puede ser más opuesto a nuestra técnica escénica que el *prólogo* tal como se halla en Eurípides. Que un personaje individual, una divinidad o un héroe, al presentarse al comienzo de la pieza cuente quién es, qué precede a la acción, qué ha ocurrido hasta entonces, *más aún*, qué ocurrirá en el transcurso de la pieza, eso un poeta teatral moderno lo conceptualizaría directamente como petulante renuncia al efecto de la tensión. ¿Se sabe ya todo lo que ha ocurrido y lo que ocurrirá?, ¿quién querrá esperar hasta el final? Eurípides reflexionaba de manera completamente diferente. El efecto de la tragedia antigua no descansó nunca en la tensión, en la estimulante incertidumbre de qué acontecerá ahora, sino, al contrario, en aquellas grandes escenas de *pathos*, construidas con amplitud, en las que volvía a sonar premonitoriamente el carácter musical básico del ditirambo dionisíaco. Pero lo que con mayor fuerza dificulta el disfrute de tales escenas es un eslabón que falta, un agujero en el tejido de la historia anterior: mientras el oyente tenga que seguir calculando qué sentido tienen este personaje y aquel otro, esta acción y aquélla, le será imposible sumergirse plenamente en el sufrimiento y en la actuación de los héroes principales, le será imposible la compasión trágica[24]. En la tragedia esquileo-sofoclea estaba a menudo muy artísticamente dispuesto que, en las primeras escenas, y en cierto modo de una manera casual, se pusieran en manos del espectador todos aquellos hilos necesarios para la comprensión; también en este rasgo se mostraban aquellos nobles artistas que enmascaraban, por así decirlo, lo formal necesario. De todos modos, Eurípides creía notar que durante aquellas primeras escenas el espectador tenía un desasosiego peculiar, pues había de calcular los factores que intervenían en el problema de la historia ante-

[24] Ésta es la opinión de Nietzsche formulada contra la doctrina de Aristóteles, *Poética* 1449b y *Retórica* 1385b 34. Cfr. GT, 14.

rior, y que para él se perdían las bellezas poéticas de la exposición. Por eso escribía un prólogo como programa y lo hacía declamar por un personaje digno de confianza, una divinidad. Ahora también podía configurar el mito de manera más libre, ya que mediante el prólogo podía eliminar toda duda sobre su configuración del mito. Con pleno sentimiento de esta ventaja dramatúrgica suya, Eurípides le echa en cara a Esquilo en *Las ranas* de Aristófanes lo siguiente:

> «¡Así, pues, enseguida iré a tus prólogos,
> para, de ese modo, comenzar criticándole
> la primera parte de la tragedia, a este gran espíritu!
> Es confuso cuando expone el estado de las cosas.[25]»

Pero lo que vale para el prólogo vale también para el muy famoso *deus ex machina*: éste formula el programa del futuro, como el prólogo el del pasado. Entre esa visión épica de lo precedente y esa visión épica que va más allá de lo que mira están la realidad y el presente dramático-líricos[26].

Eurípides es el primer dramaturgo que sigue una estética consciente. Intencionadamente busca lo más inteligible: sus héroes *son* realmente tal como hablan. Pero, al hablar, se manifiestan también por completo, mientras que los caracteres esquileosofocleos son mucho más profundos y complejos que sus palabras: en propiedad, sólo balbucean sobre sí mismos. Eurípides crea los personajes mientras al mismo tiempo los diseccíona: ante la anatomía que realiza ya no queda nada oculto en ellos. Si Sófocles dijo de Esquilo que éste hace lo correcto, pero de manera inconsciente, Eurípides habrá tenido de él la opinión de que hace lo incorrecto, *porque* lo hace de manera inconsciente. Lo que Sófocles *sabía* de más en comparación con Esquilo, y de lo que se ufanaba, no era nada que estuviera situado fuera del campo de los recursos *técnicos*; hasta Eurípides, ningún poeta de la Antigüedad había estado en condiciones de justificar verdaderamente lo mejor de su obra con razones estéticas. Pues lo prodigioso de toda esta evolución del arte griego es precisamente que el concepto, la consciencia, la teoría no habían llegado aún a tomar la palabra, y que todo lo que el discípulo podía aprender del maestro se refería a la técnica. Y, de este modo, también lo que da ese aspecto antiguo, por ejemplo, a Thorwaldsen[27], es que reflexionaba poco y hablaba y escribía mal, que la auténtica sabiduría artística no le había entrado en la consciencia.

En torno a Eurípides hay, en cambio, una luz tenue refractada, peculiar de los artistas modernos: su carácter artístico casi no-griego puede expresarse con suma concisión bajo el concepto de *socratismo*. «Todo tiene que ser consciente para ser bello», es el principio euripideo paralelo del socrático «todo tiene que ser consciente para ser bueno». Eurípides es el poeta del racionalismo socrático.

En la Antigüedad griega se tenía un sentimiento de la afinidad de ambos nombres, el de Sócrates y el de Eurípides. En Atenas estaba muy extendida la opinión de que Sócrates ayudaba a Eurípides a escribir sus obras[28]: de lo cual podemos deducir, cier-

[25] Cfr. Aristófanes, *Las ranas*, vv. 1119-1122.

[26] Texto preparatorio para GT, 12.

[27] Berthel Thorwaldsen (1768-1844), escultor danés, tradicionalista defensor de la vuelta a lo antiguo.

[28] Diógenes Laercio, II, 5, 2.

tamente, la extraordinaria sutileza auditiva con la que se percibía el socratismo en la tragedia euripidea. Los partidarios de la «buena época antigua» solían citar a dúo los nombres de Sócrates y de Eurípides como los que pervertían al pueblo. También se ha transmitido que Sócrates se abstenía de asistir a la tragedia, y sólo se introducía entre los espectadores cuando se representaba una nueva obra de Eurípides. En un sentido más profundo ambos nombres aparecen en vecindad en la famosa sentencia del oráculo délfico, que produjo un efecto tan determinante sobre toda la concepción vital de Sócrates. La frase del dios délfico de que Sócrates es el más sabio de los humanos contenía a la vez el juicio de que a Eurípides le correspondía el segundo premio en el certamen de la sabiduría.

Es sabido lo muy desconfiado que estuvo al principio Sócrates frente a la sentencia del dios. Para ver entonces si tiene razón, anda con hombres de Estado, con oradores, con poetas y con artistas, con el objetivo de saber si puede descubrir a alguien que sea más sabio que él. En todas partes encuentra justificada la palabra del dios: ve a los hombres más famosos de su tiempo dedicados a presumir de sí mismos y encuentra que ni siquiera tienen la adecuada consciencia de su profesión, sino que la ejercen sólo por instinto. «Sólo por instinto», ése es el lema del socratismo[29]. Nunca se ha mostrado el racionalismo tan ingenuo como en esa tendencia vital de Sócrates. Nunca le alcanzó a éste ni siquiera una duda acerca de la corrección de todo su planteamiento del problema. «La sabiduría consiste en el saber»; y «no se sabe nada que no se pueda expresar y de lo que no se pueda convencer a otro». Éste es más o menos el principio regulador de aquella extraña actividad misionera de Sócrates, la cual tuvo que acumular en torno a su persona una nube de negrísima indignación, precisamente porque nadie estaba en condiciones de atacar ese mismo principio contra Sócrates: para ello, ciertamente, se habría necesitado además lo que no se poseía en modo alguno, aquella superioridad socrática en el arte de la conversación, en la dialéctica. Enfocado desde la consciencia germánica infinitamente profundizada, ese socratismo aparece como un mundo totalmente al revés; pero es de suponer que también a los poetas y artistas de aquella época Sócrates ya les tuvo que parecer, al menos, muy aburrido y ridículo, en especial cuando, con su erística no productiva, seguía haciendo valer la seriedad y la dignidad de una vocación divina. Los fanáticos de la lógica

[29] En una carta a E. Rohde del 30 de abril de 1870, Nietzsche le anuncia la preparación de un libro con el título «Sócrates y el instinto», cuyo plan se detalla así: «SÓCRATES Y EL INSTINTO: I. Sobre la ética. Moral al servicio de la voluntad. Imposibilidad del pesimismo. Concepto de amistad. Instinto sexual idealizado. La moralidad conceptual. Tendencias estéticas bajo conceptos eudemonísticos: y al revés (en el mundo judeo-cristiano). El idealismo autosuficiente (Heráclito, Platón). El estoicismo como soberanía de la conciencia. El proverbio. II. Sobre la Estética. Arte al servicio de la voluntad. Música y poesía. Concepto de unidad y el relieve. La cuestión homérica. Socratismo en la tragedia. El diálogo platónico. El cinismo en el arte. El alejandrinismo. La estética aristotélica. El punto de vista platónico sobre la moralidad. Sociedad extática de artistas en Grecia. III. Religión y mitología. El monismo procede de la pobreza. Victoria del mundo judío sobre la voluntad debilitada de la cultura griega. La mujer mitológica. Destino y pesimismo de la mitología. La época de lo feo en la mitología. Dioniso y Apolo. La inmortalidad. La divinización del individuo (Alcibíades, Alejandro). Los modelos mitológicos de la idea platónica (maldición de una especie, etc.). El *principium individuationis* como estado de debilidad de la voluntad. IV. Teoría del Estado, leyes, cultura del pueblo. El hombre teórico y su teleología. La música como instrumento del Estado. El maestro. El sacerdote. Los trágicos y el Estado. Las utopías. La esclavitud. La mujer. Herodoto sobre los países extranjeros. Los viajes. Las representaciones ilusorias de los griegos. Venganza y derecho. Los griegos como conquistadores y superadores de situaciones bárbaras (El culto a Dioniso). El despertar del individuo». FP I, 3 [73].

son insoportables, como las avispas. Y ahora, imaginémonos una voluntad enorme detrás de un entendimiento tan unilateral, la personalísima violencia primordial de un carácter inquebrantable, junto a una fealdad externa fantástico-atractiva: y entenderemos que incluso un talento tan grande como Eurípides, precisamente con la seriedad y la profundidad de su pensar, tuvo que ser atraído de manera tanto más inevitable hacia la escarpada vía de un crear artístico *consciente*. La decadencia de la tragedia, como Eurípides creyó verla, era una fantasmagoría socrática: ya que nadie podía transformar suficientemente en conceptos y palabras la sabiduría de la antigua técnica artística, Sócrates negó esa sabiduría, y con él el seducido Eurípides también la negó. A aquella «sabiduría» no acreditada contrapuso ahora Eurípides la obra de arte socrática, en efecto, aunque todavía bajo la envoltura de numerosas acomodaciones a la obra de arte imperante. Una generación posterior supo reconocer con acierto qué era envoltura y qué era núcleo: se deshizo de la primera, y el juego de ajedrez en cuanto espectáculo, esto es, la pieza de intriga, se reveló como el fruto del socratismo artístico.

El socratismo desprecia el instinto y, con ello, el arte. Niega la sabiduría precisamente allí donde ésta tiene su imperio más propio. En un único caso reconoció el mismo Sócrates la violencia de la sabiduría instintiva, y lo hizo justamente de una manera muy característica. Sócrates, en situaciones especiales en las que su entendimiento se ponía dubitativo, lograba un firme apoyo mediante una voz demónica que se exteriorizaba de manera prodigiosa. Esa voz, cuando llega, siempre *disuade*. En esta persona totalmente anómala la sabiduría inconsciente eleva su voz para enfrentarse *con impedimentos* aquí y allí a lo consciente. También en este punto se pone de manifiesto cómo Sócrates pertenece realmente a un mundo al revés y puesto cabeza abajo. En todas las naturalezas productivas lo inconsciente tiene precisamente un efecto creador y afirmativo, mientras que la consciencia se comporta de manera crítica y disuasiva. En él, el instinto se convierte en un crítico, la consciencia, en un creador.

El desprecio socrático de lo instintivo también indujo a un segundo genio, además de Eurípides, a emprender una reforma del arte, y, desde luego, una reforma más radical aún. También el divino Platón fue en este punto víctima del socratismo: él, que en el arte anterior veía sólo la imitación de las imágenes aparentes, contó también «la sublime y altamente elogiada» tragedia —como él se expresa— entre las artes lisonjeras, que no suelen representar más que lo agradable, lo lisonjero para la naturaleza sensible, no lo desagradable, pero al mismo tiempo útil[30]. Por eso sitúa con toda intención el arte trágico junto al arte de la limpieza y al de la cocina. En su opinión, a un temperamento reflexivo le repugna un arte tan diverso y abigarrado, para otro excitable y sensible es una espoleta peligrosa: razón suficiente para expulsar a los poetas trágicos del Estado ideal. En general, según él, los artistas forman parte de las ampliaciones superfluas del Estado, junto con las nodrizas, las modistas, los barberos y los pasteleros. La condena intencionadamente severa y desconsiderada del arte tiene en Platón algo de patológico: él, que se había elevado a esa concepción sólo desde la furia contra su propia carne, él, que, en favor del socratismo, había pisoteado su naturaleza profundamente artística, revela en la acritud de esos juicios que la herida más honda de su ser todavía no está cicatrizada. La verdadera facultad creadora del poeta es tratada por Platón en la mayor parte de los casos sólo de manera irónica, por-

[30] Cfr. Platón, *Gorgias*, 502 b-c.

que, en su opinión, esa facultad no es una inspección consciente de la esencia de las cosas, y le presta el mismo respeto que al talento de los adivinos e intérpretes de signos. El poeta, dice, no es capaz de poetizar hasta que no ha quedado entusiasmado e inconsciente, y ningún entendimiento habita ya en él. A estos artistas «sin entendimiento» contrapone Platón la imagen del artista verdadero, el artista filosófico, y da a entender con claridad que él mismo es el único que ha conseguido ese ideal y cuyos diálogos tienen derecho a ser leídos en el Estado perfecto. Ahora bien, la esencia de la obra de arte platónica, la esencia del diálogo, es la carencia de forma y de estilo, engendrada mediante la mezcla de todas las formas y estilos existentes. A la nueva obra de arte no se le debería objetar sobre todo aquello que, según la concepción platónica, fue el defecto fundamental de la antigua: no debería ser imitación de una imagen aparente, es decir, según el concepto usual: para el diálogo platónico no debería haber ninguna cosa real natural que hubiera sido imitada. Así, ese diálogo oscila entre todos los géneros artísticos, entre la prosa y la poesía, la narración, la lírica, el drama, de igual modo que ha quebrantado la antigua y rigurosa ley de la forma lingüístico-estilística, — que ha de ser unitaria. Los escritores cínicos someten el socratismo a una distorsión aún mayor: en el máximo revoltijo polícromo del estilo, en el vaivén entre las formas prosaicas y las métricas, ellos buscan reflejar, por así decirlo, el silénico ser extremo de Sócrates, sus ojos de cangrejo, sus gruesos labios y su vientre colgante.

Viendo los efectos no artísticos del socratismo, efectos de muy hondo alcance, aquí apenas tocados, quién no le dará la razón a Aristófanes, cuando hace que el coro cante lo siguiente:

«¡Salud a aquel a quien *no* le gusta
sentarse ni hablar con Sócrates,
a quien no condena el arte de las musas
y no mira desde arriba con desprecio
la creación suprema de la tragedia!
¡Vacua insensatez es, ciertamente,
dedicar un esfuerzo ocioso
a huecos discursos afectados
y a abstractas cavilaciones fantasmáticas![31]»

Pero lo más profundo que se podía decir contra Sócrates se lo dijo una imagen onírica. A menudo le sobrevenía, como cuenta en la cárcel Sócrates a sus amigos, uno y el mismo sueño, que siempre decía lo mismo: «¡Sócrates, cultiva la música!». Pero hasta sus últimos días Sócrates se tranquilizó con la opinión de que su filosofía era la música suprema. Finalmente, en la cárcel, para descargar del todo su conciencia consiente en cultivar también aquella música «vulgar». Y realmente puso en verso algunas fábulas en prosa que le eran conocidas, pero a decir verdad yo no creo que con esos ejercicios métricos haya aplacado a las musas[32].

En Sócrates se personificó *una* de las facetas de lo helénico, aquella *claridad apolínea*, sin mezcla de nada extraño: él se manifiesta como un rayo de luz puro, trans-

[31] Aristófanes, *Las ranas*, vv. 1491-1499.
[32] Cfr. GT, 14.

parente, como precursor y heraldo de la *ciencia*, que también debía nacer en Grecia[33]. Pero la ciencia y el arte se excluyen: desde este punto de vista resulta significativo que Sócrates sea el primer gran heleno que fue feo; del mismo modo que en él propiamente todo es simbólico. Él es el padre de la lógica, la cual presenta con máxima nitidez el carácter de la ciencia pura: él es el aniquilador del drama musical, en el que habían convergido los rayos de todo el arte antiguo.

Él es esto último incluso en un sentido mucho más profundo de lo que hasta ahora se ha podido indicar. El socratismo es más antiguo que Sócrates; su influjo disolvente del arte se hace notar ya mucho antes. El elemento de la dialéctica que le es peculiar se introdujo insidiosamente en el drama musical ya mucho tiempo antes de Sócrates, y causó estragos en ese hermoso cuerpo. El deterioro tuvo su punto de partida en el diálogo. Se sabe que el diálogo no estaba originariamente en la tragedia; sólo a partir del momento en el que hubo dos actores se desarrolló el diálogo, así pues, se desarrolló relativamente tarde. Ya antes había un elemento análogo en el discurso alternante entre el héroe y el corifeo: pero aquí, dada la subordinación del uno al otro, la *disputa* dialéctica era imposible, ciertamente. Pero tan pronto como dos actores principales, teniendo los mismos derechos, se hallaron cara a cara, entonces, de acuerdo con un impulso profundamente helénico, se despertó la competición, y, en verdad, una competición con palabras y argumentos: mientras que el diálogo enamorado siempre se mantuvo lejos de la tragedia griega. Con aquella competición se apeló a un elemento en el pecho del oyente, elemento que hasta entonces, en cuanto hostil al arte y odiado por las musas, había estado desterrado de los espacios solemnes de las artes dramáticas: la Eris «malvada». La Eris buena imperaba, en efecto, desde antiguo en todas las acciones de las musas, y en la tragedia llevaba ante el pueblo, reunido para juzgar, a tres poetas que participaban en la competición. Pero cuando la reproducción de la disputa verbal se hubo introducido también en la tragedia desde la sala del juzgado, entonces surgió por vez primera un dualismo en el ser y en el efecto del drama musical. A partir de ese momento hubo partes de la tragedia en las que la compasión retrocedía, enfrentada a la luminosa alegría por la esgrima fragorosa de la dialéctica. Al héroe del drama no le era lícito sucumbir, pues ahora tenía la obligación de que también le hicieran un héroe *de la palabra*. El proceso, que había tenido su comienzo en la denominada esticomitia[34], continuó y se introdujo también en los discursos más largos de los actores principales. Poco a poco todos los personajes hablan con tal ostentación de ingenio, claridad y transparencia, que en nosotros realmente, al leer una tragedia sofoclea, se produce una impresión de conjunto desconcertante. Para nosotros es como si todas esas figuras no perecieran por lo trágico, sino por una superfetación de lo lógico. Basta una comparación con la manera enteramente diferente como emplean la dialéctica los héroes de Shakespe<a>re: se ha vertido sobre todo el pensar, suponer y deducir de éstos una cierta belleza e interiorización musicales, mientras que en la tragedia griega tardía domina un dualismo de estilo que es muy inquietante, allí, el poder de la música, aquí, el de la dialéctica. Esta última cada vez va imponiéndose y predominando más, hasta que incluso en la estructura

[33] Todavía en esta conferencia preparatoria, Nietzsche comprende lo apolíneo como un principio de claridad científica, en oposición al arte. Sin embargo, en DW y GT la oposición se retrotrae a la interioridad misma del arte donde Apolo representa la claridad estética.

[34] Diálogo en el que los interlocutores se responden verso por verso.

de todo el drama ella dice la palabra decisiva. El proceso termina en la pieza de intriga: sólo con ella queda completamente superado aquel dualismo, a consecuencia de la aniquilación total de uno de los participantes en la competición, la música.

Es muy significativo al respecto que este proceso acabe en la *comedia*, siendo así que, en efecto, comenzó en la tragedia. La tragedia, surgida del hondo manantial de la compasión, es, por su esencia, *pesimista*. La existencia es en ella algo muy horrible, el ser humano, algo muy insensato. El héroe de la tragedia no se evidencia, como la estética moderna se imagina, en la lucha con el destino, ni tampoco sufre lo que merece. Más bien, se precipita a su desgracia ciego y con la cabeza tapada: y su gesto desconsolado y no obstante noble, con el que permanece ante ese mundo de espanto que acaba de conocer, se hunde como un aguijón en nuestra alma. La dialéctica, por el contrario, es, desde el fondo de su ser, *optimista*: cree en la causa y el efecto y, por tanto, en una relación necesaria de culpa y castigo, virtud y felicidad: sus ejemplos de contabilidad han de cuadrar sin dejar resto: ella niega todo lo que no puede analizar conceptualmente. La dialéctica alcanza constantemente su meta: cada conclusión es una fiesta de júbilo para ella, la claridad y la consciencia son el único aire en el que puede respirar. Cuando este elemento se introduce en la tragedia, entonces surge un dualismo como entre noche y día, música y matemática. El héroe, que ha de defender sus acciones con razones a favor y razones en contra, corre peligro de perder nuestra compasión: pues la desgracia que, no obstante, después cae sobre él, lo único que entonces demuestra justamente es que, en algún lugar, él se equivocó al hacer las cuentas. Pero una desgracia producida por un error de contabilidad es ya más bien un motivo de comedia. Cuando el placer por la dialéctica hubo desintegrado la tragedia, surgió la comedia nueva con su triunfo constante de la astucia y la estratagema.

La consciencia socrática y su optimista creencia en la unión necesaria de virtud y saber, de felicidad y virtud, tuvo, en un gran número de piezas euripideas, el efecto de que, en la conclusión, se abra la perspectiva hacia una existencia posterior enteramente placentera, la mayor parte de las veces con un matrimonio. Tan pronto como aparece el dios encima de la máquina, percibimos que detrás de la máscara está escondido Sócrates e intenta conseguir que estén equilibradas en su balanza la felicidad y la virtud. Todo el mundo conoce las tesis socráticas «la virtud es el saber: se peca solamente por ignorancia. El virtuoso es el feliz». En estas tres formas fundamentales del optimismo se halla la muerte de la tragedia pesimista. Mucho antes de Eurípides estas concepciones trabajaron ya en la disolución de la tragedia. Si la virtud es el saber, entonces el héroe virtuoso ha de ser un dialéctico. En la superficialidad e indigencia extraordinarias del pensamiento ético, que no está desarrollado en modo alguno, el héroe que usa la dialéctica éticamente aparece con demasiada frecuencia como el heraldo de la trivialidad y del filisteísmo éticos. Sólo ha de tener uno el coraje de admitirse esto, uno ha de confesar, para no decir nada de Eurípides, que también a las figuras más hermosas de la tragedia sofoclea, una Antígona, una Electra, un Edipo, de vez en cuando se les ocurren triviales concatenaciones de ideas que son enteramente insoportables, y que siempre los caracteres dramáticos son más hermosos y grandiosos que su manifestación en palabras. Mucho más favorable ha de ser, desde este punto de vista, nuestro juicio sobre la tragedia esquilea que es más antigua: porque Esquilo creó lo mejor de su obra también de manera inconsciente. Más aún, en el lenguaje y en el dibujo de los caracteres de Shakespe<a>re tenemos el sólido punto de apoyo para tales comparaciones. En él se puede encontrar una sabiduría ética que, en confrontación con ella, el socratismo aparece como algo petulante y sabihondo.

Intencionadamente en mi última conferencia sólo dije pocas cosas sobre los límites de la música en el drama musical griego: en el contexto de estas discusiones resultará comprensible que yo haya caracterizado los límites de la música en el drama musical como los puntos de peligro en los que comenzó su proceso de desintegración. La tragedia pereció por una dialéctica y una ética optimistas: esto equivale a decir lo siguiente: el drama musical pereció por una falta de música. El socratismo introducido en la tragedia obstaculizó que la música se fusionara con el diálogo y el monólogo: a pesar de que, en la tragedia esquilea, la música había logrado el inicio más exitoso en esa fusión. Al contrario, una consecuencia fue que la música, cada vez más restringida, encajonada en unas fronteras cada vez más estrechas, en la tragedia no se sentía ya en su propio hogar, sino que con mayor libertad y audacia se desarrolló fuera de la misma como arte absoluto. Es ridículo hacer que un espíritu aparezca en un almuerzo: es ridículo exigir de una musa tan misteriosa, tan seria y tan entusiasta, como es la musa de la música trágica, que deba cantar en la sala de juzgado, en los intermedios de las disputas dialécticas. Al sentir esa ridiculez la música enmudeció en la tragedia, asustada, por así decirlo, de su inaudita profanación; cada vez con menor frecuencia se atrevía a alzar su voz, finalmente queda desconcertada, canta cosas que no proceden, se avergüenza y huye totalmente de los espacios del teatro. Para decirlo sin reservas de ningún tipo: la floración y el punto álgido del drama musical griego es Esquilo en su primer gran periodo, antes de que Sófocles le influyera: con Sófocles comienza una decadencia enteramente gradual, hasta que al fin Eurípides, con su reacción consciente contra la tragedia esquilea, produce el final con tempestuosa rapidez.

Este juicio no está en oposición más que contra una estética difundida en el presente[35]: en verdad, en favor del mismo se puede hacer valer nada menos que un testimonio como el de Aristófanes, que como ningún otro genio tiene afinidad electiva con Esquilo. Pero lo igual es conocido sólo por lo igual.

Para concluir, una sola pregunta. ¿Está realmente muerto el drama musical, muerto para todas las épocas? ¿No debe el germano tener realmente el derecho de poner al lado de aquella obra artística desaparecida del pasado, nada más que la «gran ópera», poco más o menos como, junto a Hércules, suele manifestarse el mono? Ésta es la pregunta más seria de nuestro arte: y quien como germano la seriedad de esa pregunta [+ + +][36].

[35] Por consejo de Cósima Wagner, Nietzsche cambió el final de esta conferencia, cuando identificaba el socratismo con la prensa judía. Para Cósima, este final se habría prestado a malentendidos, tanto más cuanto que Nietzsche no se sintió nunca próximo al antisemitismo.

[36] Nietzsche escribe este texto tras haber recibido de Wagner el manuscrito de su *Beethoven*, y constata con entusiasmo su gran afinidad con las ideas de su maestro. Cfr. la carta de N. a Wagner del 10 de noviembre de 1870.

LA VISIÓN DIONISÍACA DEL MUNDO

1

Los griegos, que en sus dioses nos dicen las doctrinas secretas de su visión del mundo y la mantienen al mismo tiempo en silencio, presentaron dos divinidades, Apolo y Dioniso, como la fuente doble de su arte. Estos nombres representan antítesis estilísticas en el ámbito del arte, las cuales, casi siempre en lucha entre ellas, van caminando una al ladó de la otra y sólo una vez, en el momento de floración de la «voluntad» helénica, se manifiestan fusionadas para lograr la obra de arte de la tragedia ática. En dos estados, en efecto, alcanza el ser humano la sensación deliciosa de la existencia, en los *sueños* y en la *embriaguez*. La bella apariencia del mundo onírico, en el que cada humano es artista completo, es el padre de todo arte figurativo e incluso, como veremos, de una mitad importante de la poesía. Nosotros gozamos en la comprensión inmediata de la *figura*, todas las formas nos hablan; no hay nada indiferente e innecesario. En la vida culminante de esta realidad onírica aún tenemos, sin embargo, la sensación traslúcida de su *apariencia*; sólo cuando cesa esta sensación comienzan los efectos patológicos, en los que los sueños ya no reconfortan, y cesa la fuerza curativa natural de sus estados. En el interior de esa frontera, sin embargo, no son quizá sólo las imágenes agradables y amistosas para nosotros las que en nosotros buscamos con aquella comprensión total: también lo serio, triste, turbio y tenebroso es visto con el mismo placer, sólo que también aquí el velo de la apariencia ha de estar en movimiento ondeante y no le es lícito cubrir por completo las formas fundamentales de lo real. Por tanto, mientras los sueños son el juego del ser humano individual con lo real, el arte del escultor (en sentido amplio) es el *juego con los sueños*. La estatua como bloque de mármol es una cosa muy real, pero lo real de la estatua *como figura onírica* es la persona viviente del dios. Mientras la estatua flota aún como imagen de la fantasía ante los ojos del artista, éste aún juega con lo real: cuando traduce esa imagen al mármol, el artista juega con los sueños.

¿En qué sentido se pudo convertir a *Apolo* en dios *artístico*? Sólo en cuanto es el dios de las representaciones oníricas. Él es «el resplandeciente» («*Scheinende*») por completo: en su raíz más honda es el dios del sol y de la luz, que se revela en el resplandor. La «belleza» es su elemento: eterna juventud le acompaña. Pero también la bella apariencia del mundo onírico es su reino: la verdad superior, la perfección de estos estados en contraposición con la parcialmente comprensible realidad diurna, lo elevan a dios vaticinador, pero así también, ciertamente, a dios artístico. El dios de la bella apariencia ha de ser al mismo tiempo el dios del conocimiento verdadero. Pero aquella delicada frontera que a la imagen onírica no le es lícito sobrepasar para no

producir efectos patológicos, pues entonces la apariencia no sólo causa ilusiones engañosas, sino imposturas fraudulentas, no es lícito que falte tampoco en el ser de Apolo: esa mesurada limitación, ese estar libre de las agitaciones más salvajes, esa sabiduría y sosiego del dios escultor. Su ojo ha de ser «solar» y sosegado: aun cuando esté enojado y mire de mal humor, la solemnidad de la bella apariencia lo recubre.

El arte dionisíaco, por el contrario, descansa en el juego con la embriaguez, con el éxtasis. Dos poderes sobre todo son los que elevan al ingenuo ser humano natural hasta el autoolvido de la embriaguez, el impulso de la primavera y la bebida narcótica. Sus efectos están simbolizados en la figura de Dioniso. El *principium individuationis* [principio de individuación] queda roto en ambos estados, lo subjetivo desaparece totalmente ante la emergente violencia de lo general-humano, más aún, de lo universal-natural. Las festividades de Dioniso no sólo sellan una alianza de persona a persona, también reconcilian al ser humano con la naturaleza. De manera voluntaria ofrece la tierra sus dones, pacíficamente se acercan los animales más salvajes: panteras y tigres arrastran el carro de Dioniso, coronado de flores. Desaparecen todas las delimitaciones de casta que la necesidad y la arbitrariedad han establecido entre los seres humanos: el esclavo es hombre libre, el noble y el de bajo nacimiento se unen para formar los mismos coros báquicos. En multitudes cada vez mayores va dando vueltas de un sitio a otro el evangelio de la «armonía de los mundos»: cantando y bailando se exterioriza el ser humano como miembro de una comunidad más elevada y más ideal: ha desaprendido a andar y a hablar. Más aún: se siente transformado de manera mágica y se ha convertido realmente en otra cosa. Así como los animales hablan y la tierra da leche y miel, así también en él resuena algo sobrenatural. Se siente dios, lo que vivía de ordinario sólo en su imaginación, ahora lo experimenta en sí mismo. ¿Qué son ahora para él las imágenes y las estatuas? El ser humano no es ya artista, se ha convertido en obra de arte, anda tan extático y erguido como veía en sueños que andaban los dioses. La artística violencia de la naturaleza, no ya la de un ser humano individual, se revela aquí: una arcilla más noble, un mármol más preciado es aquí amasado y tallado: el ser humano. Este ser humano, al que el artista Dioniso le ha dado forma, se relaciona con la naturaleza como la estatua con el artista apolíneo[1].

Así como la embriaguez es el juego de la naturaleza con el ser humano, así la obra de creación del artista dionisíaco es el juego con la embriaguez. Este estado, si de él no hemos tenido experiencia en nosotros mismos, sólo nos deja que lo captemos de una manera metafórica: es algo similar a cuando uno sueña y se está dando cuenta a la vez de que los sueños, sueños son. De este modo el servidor de Dioniso ha de estar en plena embriaguez y, al mismo tiempo, ha de estar al acecho detrás de sí mismo como observador. El rasgo distintivo de los artistas dionisíacos se muestra no en el cambio entre dominio de sí y embriaguez, sino en la coexistencia de ambos.

Esta coexistencia caracteriza la cumbre de lo helénico: originariamente sólo Apolo es un dios artístico en Grecia, y su poder fue el que a Dioniso, que irrumpía desde Asia, lo moderó en tal medida que pudo surgir la alianza fraterna más hermosa. Aquí se capta con máxima facilidad el increíble idealismo del ser helénico: lo que era un culto natural, que en los asiáticos significa el desencadenamiento más grosero de las pulsiones inferiores, una vida animal panhetérica que durante un tiempo determinado disuelve todos los vínculos sociales, en ellos se convirtió en una festividad de reden-

[1] Texto utilizado en GT, 1.

ción del mundo, en un día de transfiguración. Todas las pulsiones sublimes de su ser se revelaron en esta idealización de la orgía.

Pero lo helénico nunca había corrido mayor peligro que en el tempestuoso advenimiento del nuevo dios. Por otra parte, nunca la sabiduría del Apolo délfico se mostró a una luz más hermosa. Al principio, con repugnancia revistió al poderoso adversario con el tejido más sutil, de modo que éste apenas pudo advertir que se desplazaba pero ya estaba a medias en cautividad. Ya que el sacerdocio délfico descubrió el profundo efecto del nuevo culto sobre los procesos sociales de regeneración y lo favoreció de acuerdo con sus intenciones político-religiosas, ya que el artista apolíneo aprendió, con prudente moderación, del arte revolucionario de los cultos báquicos, ya que, finalmente, en la ordenación del culto délfico el dominio del año quedó repartido entre Apolo y Dioniso, ambos dioses salieron de su competición, por así decirlo, como vencedores: una reconciliación en el campo de batalla. Si se quiere ver con claridad de qué modo tan poderoso el elemento apolíneo contuvo la dimensión irracionalmente sobrenatural de Dioniso, que se piense en que en el período musical más antiguo el γένος διθυραμβικόν [género ditirámbico] era al mismo tiempo ἡσυχαστικόν [hesicástico]. Cuanto más vigorosamente fue creciendo entonces el espíritu artístico apolíneo, tanto más libremente se desarrolló el dios-hermano Dioniso: al mismo tiempo que el primero llegaba, en la época de Fidias, a la mirada plena y, por así decirlo, inmóvil de la belleza, el segundo interpretaba en la tragedia los enigmas universales y los horrores del mundo y expresaba en la música trágica el pensamiento más íntimo de la naturaleza, la trama del tejido de la «voluntad» en y por encima de todos los fenómenos.

Aunque la música es también arte apolíneo, tomadas las cosas con rigor sólo lo es el ritmo, cuya fuerza *figurativa* se desarrolló hasta servir de representación de estados apolíneos: la música de Apolo es arquitectura en sonidos, y además, en sonidos solamente insinuados, como son los que emite la cítara. Con cautela se mantuvo apartado justo el elemento que constituye el carácter de la música dionisíaca, más aún, de la música como tal, el poder estremecedor del sonido y el mundo totalmente incomparable de la armonía. Para ésta el griego tenía la más sutil sensibilidad, como hemos de inferir de la caracterización estricta de las *tonalidades*, aunque la necesidad de una armonía *detallada* y que suene realmente es en ellos mucho menor que en el mundo moderno. En la sucesión de armonías, y ya en su abreviatura, en la denominada melodía, la «voluntad» se revela de manera totalmente inmediata, sin haberse introducido anteriormente en un fenómeno. Todo individuo puede servir de metáfora, de caso individual, por así decirlo, de una regla general: pero, a la inversa, el artista dionisíaco presentará de manera inmediatamente comprensible el ser de aquello que se manifiesta: él manda, en efecto, sobre el caos de la voluntad que aún no se ha convertido en figura y, en cada momento creador, a partir de ese caos puede hacer un mundo nuevo, *pero también el antiguo*, conocido como fenómeno. En este último sentido es un músico trágico.

En la embriaguez dionisíaca, en el vehemente y rápido recorrido de todas las escalas-musicales-anímicas durante las excitaciones narcóticas o en el desencadenamiento de los impulsos primaverales la naturaleza se exterioriza en su fuerza suprema: vuelve a trabar a los individuos, concertando a los unos con los otros, y los hace sentirse como una sola cosa; de tal modo que el *principium individuationis* [principio de individuación] se manifiesta, por así decirlo, como un estado de debilidad permanente de la voluntad. Cuanto más decaída está la voluntad, tanto más se desmorona

todo en lo individual; cuanto más egoísta y más arbitrario es el modo como se ha desarrollado el individuo, tanto más débil es el organismo al que sirve. En aquellos estados, así pues, irrumpe, por así decirlo, un rasgo sentimental de la voluntad[2], un «suspiro de la criatura» tras el rastro de lo perdido: desde el placer supremo resuena el grito del espanto, los gemidos añorantes de una pérdida insustituible. La naturaleza exuberante celebra sus saturnales y sus funerales al mismo tiempo. Los afectos de sus sacerdotes están mezclados de manera sumamente prodigiosa, los dolores despiertan placer, el júbilo arranca del pecho sonidos atormentados. El dios, ὁ λύσιος [el liberador], ha redimido todo de su propio sí mismo, lo ha transformado todo. El canto y la mímica de las masas así excitadas, en las que la naturaleza ha conseguido tener voz y movimiento, fueron para el mundo de la Grecia de Homero algo completamente nuevo e inaudito; para ese mundo aquello era algo oriental, sobre lo que tuvo primero que imponerse con su enorme fuerza rítmica y figurativa, y sobre lo que también consiguió hacerlo, como se impuso simultáneamente sobre el estilo de los templos egipcios. Fue el pueblo apolíneo el que sometió al instinto prepotente con las cadenas de la belleza; él subyugó a los elementos más peligrosos de la naturaleza, a sus bestias más salvajes. Se admira al máximo el poder idealista de lo helénico cuando se compara su espiritualización de la fiesta de Dioniso con lo que en otros pueblos surgió de idéntico origen. Festividades similares son antiquísimas y de existencia demostrable en todas partes, las más famosas se celebraban en Babilonia bajo el nombre de los saces. Aquí, durante los cinco días que duraba la festividad, se rompía todo vínculo oficial y social; pero el punto central radicaba en el desenfreno sexual, en la aniquilación de toda institución familiar por el heterismo ilimitado. La contrapartida de esto la ofrece la imagen de la fiesta griega de Dioniso que Eurípides esboza en *Las Bacantes*: de ella fluye el mismo atractivo, la misma transfiguradora embriaguez musical que Escopas y Praxíteles condensaron en forma de estatuas. Un mensajero narra que, en el calor del mediodía, ha subido con los rebaños a las cumbres de la montaña: es el momento preciso y el lugar preciso para ver cosas no vistas; ahora Pan duerme, ahora el cielo es el trasfondo inmóvil de un nimbo glorioso, ahora *florece* el día. En una zona de pasturaje alpestre el mensajero advierte tres coros de mujeres, que están echadas en el suelo, dispersas y en actitud decente: muchas mujeres se han apoyado en troncos de abetos: todo dormita. De repente la madre de Penteo empieza a dar gritos de júbilo, el sueño se ha disipado, todas se levantan de pronto, un modelo de nobles costumbres; las chicas jóvenes y las mujeres dejan que los rizos de su cabello caigan sobre los hombros, la piel de corzo es puesta en orden, si, al dormir, los lazos y nudos se han soltado. Ellas se ciñen con serpientes, que lamen sus mejillas con familiaridad, algunas mujeres toman en sus brazos lobos y corzos jóvenes y los amamantan. Todo se adorna con coronas de hiedra y con enredaderas, un golpe con el tirso en las rocas y el agua surge a borbotones; una incisión con el bastón en el suelo, y aparece un manantial de vino. Dulce miel gotea de las ramas, basta que alguien toque el suelo con las puntas de los pies para que brote leche blanca como la nieve[3]. — Éste es un mundo mágico totalmente transformado, la naturaleza celebra su festividad de reconciliación en el ser humano. El mito dice que Apolo recompuso al des-

[2] Cfr. FP I, 7 [126] y GT, 2.
[3] Cfr. Eurípides, *Las Bacantes*, vv. 677-711.

garrado Dioniso. Ésta es la imagen del Dioniso recreado, salvado por Apolo de su desgarramiento asiático[4]. —

2

A los dioses griegos, con la perfección con la que se nos presentan ya en Homero, no se los puede concebir, ciertamente, como frutos de la apremiante necesidad y de la indigencia: a tales seres nos los inventó ciertamente el ánimo conmocionado por la angustia: una fantasía genial no proyectó sus imágenes en el azul para apartarse de la vida. En ellas habla una religión de la vida, no del deber, o de la ascesis, o de la espiritualidad. Todas esas figuras respiran el triunfo de la existencia, un exuberante sentimiento de vida acompaña su culto. No hacen exigencias: en ellas está divinizado lo existente, tanto si es bueno como si es maligno. Comparada con la seriedad, la santidad y el rigor de otras religiones, la griega corre peligro de ser infravalorada como un jugueteo fantasmagórico — si no conseguimos imaginar un rasgo, a menudo ignorado, de profundísima sabiduría, mediante el cual el ser de aquellos dioses epicúreos se manifiesta de súbito como una creación del incomparable pueblo de artistas y casi como su creación suprema. La filosofía del *pueblo* es la que el encadenado dios del bosque descubre a los mortales: «Lo mejor de todo es no existir, lo mejor en segundo lugar, morir pronto»[5]. Esta misma filosofía es la que forma el trasfondo de aquel mundo de dioses. El griego conoció los horrores y atrocidades de la existencia, pero los encubrió para poder vivir: una cruz oculta bajo rosas, según el símbolo de Goethe. Aquel luminoso Olimpo llegó a dominar tan sólo porque el gobierno tenebroso de la μοῖρα [Destino], que destina la muerte temprana a Aquiles y el matrimonio atroz a Edipo, debía quedar oculto por las resplandecientes figuras de Zeus, de Apolo, de Hermes, etc. Si alguien le hubiera quitado la *apariencia* artística a aquel *mundo intermedio*, entonces hubiera tenido que seguir la sabiduría del dios del bosque, acompañante de *Dioniso*. Esa *necesidad apremiante* fue la vivencia a partir de la cual el genio artístico de ese pueblo creó estos dioses. Por eso una teodicea no fue nunca un problema helénico: los griegos se guardaban de atribuir a los dioses la existencia del mundo y, por tanto, la responsabilidad por el estado y la condición de éste. También los dioses están sometidos a la ἀνάγκη [necesidad]: ésta es una confesión que nace de la sabiduría más infrecuente. Ver en un espejo transfigurador la propia existencia tal y como es ahora mismo, y protegerse con este espejo contra la Medusa — ésa fue la estrategia genial de la «voluntad» helénica para poder vivir en absoluto. ¡Pues de qué otro modo habría podido soportar la existencia ese pueblo infinitamente sensible, tan brillantemente capacitado para el *sufrimiento*, si *ella misma* no se le hubiera mostrado en sus dioses circundada de una gloria superior! La misma pulsión que da vida al arte, en cuanto complemento y consumación de la existencia que seduce para seguir viviendo, fue la que hizo que surgiera también el mundo olímpico, un mundo de belleza, de sosiego, de gozo.

La vida, a partir del efecto producido por tal religión, se concibe en el mundo homérico como lo que en sí es apetecible: la vida bajo el claro resplandor solar de tales dioses. El *dolor* de los seres humanos homéricos se refiere a la separación de esta

[4] Cfr. GT, 10.
[5] Cfr. GT, 3.

existencia, sobre todo la separación pronta: si alguna vez resuena el lamento, éste vuelve a hablar del «Aquiles de corta vida», del rápido cambio del género humano, de la desaparición de la época heroica. No es indigno del más grande de los héroes el anhelar seguir viviendo, aunque sea como jornalero. Nunca la «voluntad» se ha expresado con mayor franqueza que en el mundo helénico, cuyo lamento mismo sigue siendo su canto de alabanza. Por eso el ser humano moderno anhela aquella época en la que cree oír el acorde pleno entre la naturaleza y el ser humano, por eso lo helénico es la consigna de todos los que han de mirar a su alrededor buscando modelos resplandecientes para su consciente afirmación de la voluntad; y por ello, finalmente, de entre las manos de escritores sensuales ha surgido el concepto de «serenidad griega», de modo que, de manera irrespetuosa, una vida de crápulas holgazanes se atreve a disculparse, más aún, a honrarse con la palabra «griego».

En todas estas representaciones, que se extravían yendo de lo más noble a lo más vulgar, se ha tomado el mundo helénico de manera demasiado tosca y simple, y, en cierta medida, se le ha dado forma siguiendo la imagen de naciones inequívocas, unilaterales por así decirlo (por ejemplo, la de los romanos). No obstante, se debería suponer la necesidad de apariencia artística también en la visión del mundo de un pueblo que suele transformar en oro aquello que toca. Realmente, también nosotros nos encontramos en esta visión del mundo, como ya se ha indicado, con una enorme ilusión, con la misma ilusión de que la naturaleza se sirve con tanta regularidad para la consecución de sus finalidades. La verdadera meta queda cubierta por una imagen ilusoria: hacia ésta alargamos las manos, y la naturaleza alcanza aquélla gracias a esta equivocación. En los griegos la voluntad quiso contemplarse a sí misma transfigurada en obra de arte: para glorificarse a sí misma, sus criaturas tenían que sentirse ellas mismas dignas de glorificación, tenían que volver a verse en una esfera superior, elevadas, por así decirlo, a lo ideal, sin que este mundo perfecto de la contemplación actuara como un imperativo o como un reproche. Ésta es la esfera de la belleza, en la que los griegos ven sus imágenes especulares, los olímpicos. Con esta arma luchó la voluntad helénica contra el talento para el *sufrimiento* y para la sabiduría del sufrimiento, un talento que es correlativo al talento artístico. De esta lucha, y como memorial de su *victoria*, nació la tragedia[6].

La *embriaguez* del *sufrimiento* y, por otra parte, los *sueños hermosos* tienen sus diferentes mundos de dioses: la primera, con la omnipotencia de su ser, se introduce en los pensamientos más íntimos de la naturaleza, conoce la horrible pulsión de existir y, al mismo tiempo, la incesante muerte de todo lo que ha entrado en la existencia; los dioses que ella crea son buenos y malvados, se asemejan al azar, horrorizan por la regularidad que de pronto emerge, son implacables y no encuentran placer en lo bello. Son afines a la verdad y se acercan al concepto; raras veces, y con dificultad, se condensan en figuras. Mirarlos provoca convertirse en piedra: ¿cómo es posible vivir con ellos? Pero eso tampoco se debe hacer: ésta es su doctrina.

De este mundo de dioses, si no puede ser totalmente encubierto, como se oculta un secreto punible, la mirada se ha de desviar gracias al resplandeciente parto onírico, situado junto a él, del mundo olímpico: por ello el fuego de sus colores, la sensualidad de sus figuras se intensifica tanto más cuanto con mayor fuerza se hace valer la verdad o el símbolo de las mismas. Pero nunca fue mayor la lucha entre verdad y belleza que en la invasión del culto dionisíaco: en él la naturaleza se descubría y habla-

[6] Cfr. parte final de GT, 3.

ba de su secreto con espantosa claridad, con un *tono* frente al cual la seductora apariencia casi perdía su poder. En Asia brotó este manantial: pero tuvo que convertirse en río en Grecia, porque aquí encontró por vez primera lo que Asia no le había ofrecido, la sensibilidad y la capacidad para el sufrimiento más susceptibles, emparejadas con la sensatez y la perspicacia más ligeras. ¿Cómo salvó Apolo al mundo helénico? El nuevo advenedizo fue trasladado al mundo de la bella apariencia, al mundo olímpico: se le ofrecieron en sacrificio muchos de los honores de las divinidades más respetadas, de Zeus, p. ej., y de Apolo. Nunca se le han hecho a un extraño más ceremonias: no en balde éste era también un extraño terrible (*hostis* [enemigo] en todos los sentidos), con poder suficiente para derribar la casa que le brindaba hospitalidad. Una gran revolución comenzó en todas las formas de vida: en todas partes se introdujo Dioniso, también en el arte.

El mirar, lo bello y la apariencia delimitan el ámbito del arte apolíneo: es el mundo transfigurado del ojo, que en sueños, con los párpados cerrados, crea artísticamente. A ese estado onírico quiere trasladarnos también la *epopeya*: no debemos ver nada con los ojos abiertos sino deleitarnos con las imágenes interiores, cuya producción el rapsoda intenta excitar en nosotros mediante conceptos. El efecto de las artes figurativas se logra aquí de manera indirecta: mientras que el escultor nos conduce mediante el mármol tallado al dios *vivo* contemplado en los sueños, de modo que la figura que flota propiamente como τέλος [finalidad] llega a hacerse clara tanto para el escultor como para quien contempla su escultura, y el primero induce al último, mediante la *figura intermedia* de la estatua, a contemplar posteriormente a aquélla: así el poeta épico ve esa misma figura viva y quiere presentarla también a otros para que la contemplen. Pero ya no coloca ninguna estatua entre él y los otros humanos: al contrario, narra cómo aquella figura demuestra su vida en el movimiento, el sonido, la palabra, la acción, él nos obliga a reconducir una gran cantidad de efectos a su causa, nos fuerza a hacer una composición artística. Ha alcanzado su meta cuando vemos claramente la figura o el grupo o la imagen ante nosotros, cuando nos comunica aquel estado onírico en el que él mismo previamente engendró aquellas representaciones. La invitación de la epopeya a que hagamos una creación *plástica* demuestra lo absolutamente distinta que es la lírica de la epopeya, ya que aquélla nunca tiene como meta el dar forma a imágenes. Lo común a ambas es sólo algo material, la palabra, o bien, de manera más general, el concepto: cuando nosotros hablamos de poesía, no tenemos con esto categoría alguna que estuviera coordinada con el arte figurativo y con la música, sino una conglutinación de dos medios artísticos en sí totalmente diferentes, de los cuales uno significa un camino hacia el arte figurativo, y el otro, un camino hacia la música: pero ambos son sólo *caminos* hacia la creación artística, ellos mismos no son artes. En este sentido, naturalmente, también la pintura y la escultura son sólo medios artísticos: el arte propiamente tal es la capacidad de crear imágenes, independientemente de que sea un pre-crear o un post-crear. En esta propiedad — una propiedad general humana — descansa la *significación cultural* del arte. El artista — en cuanto es el que nos fuerza al arte mediante medios artísticos — no puede ser al mismo tiempo el órgano que absorba la actividad artística.

El culto a las imágenes en la *cultura* apolínea, se exteriorizara ésta bien en un templo, en una estatua, o en la epopeya homérica, tenía su meta sublime en la exigencia ética de la *mesura*, exigencia que corre paralela a la exigencia estética de la belleza. La mesura, puesta como exigencia, es posible solamente allí donde la medida, el límite, son considerados como *conocibles*. Para poder atenerse a los propios límites se los ha

de conocer: de ahí la advertencia apolínea γνῶθι σεαυτόν [conócete a ti mismo]. Pero el único espejo en el que el griego apolíneo podía verse, es decir, conocerse, era el mundo de los dioses olímpicos: pero aquí reconocía él su más genuino ser, envuelto en la bella apariencia de los sueños. La mesura, bajo cuyo yugo se movía el nuevo mundo de dioses (frente a un derribado mundo de titanes), era la mesura de la belleza: el límite al que el griego había de atenerse era el de la bella apariencia. La finalidad más íntima de una cultura dirigida hacia la apariencia y la mesura sólo puede ser, en efecto, el encubrimiento de la verdad: tanto al incansable investigador que está al servicio de *ésta* como al prepotente Titán se les gritaba como advertencia μηδὲν ἄγαν [nada demasiado]. En Prometeo se le muestra a Grecia un ejemplo de cómo el favorecimiento demasiado grande del conocimiento humano produce efectos nocivos tanto para el favorecedor como para el favorecido. Quien quiera salir airoso con su sabiduría ante el dios, tiene, como Hesíodo, que μέτρον ἔχειν σοφίης [guardar *la medida de la sabiduría*].

En un mundo estructurado de esa forma y artificialmente protegido se introdujo ahora el extático sonido de la fiesta dionisíaca, en el cual la *desmesura* entera de la naturaleza se revelaba a la vez en placer, en sufrimiento y en conocimiento. Todo lo que hasta entonces se consideraba como límite, como determinación de la mesura, aquí demostró que era una apariencia artificial: la «desmesura» se descubrió como verdad. Por vez primera el canto popular, demónicamente fascinante, hizo que sus bramidos resonaran en la borrachera total de un sentimiento prepotente: ante esto, ¿qué significaba el salmodiante artista de Apolo, con los sonidos sólo temerosamente insinuados de su cítara? Lo que antes se había transmitido, siguiendo el orden de las castas, en corporaciones poético-musicales, y al mismo tiempo se había mantenido alejado de toda participación profana, lo que con la violencia del genio apolíneo tenía que persistir en el nivel de una arquitectónica sencilla, el elemento musical, eso aquí se liberó de todas las barreras: la rítmica, que antes sólo se movía en un zigzag muy sencillo, desató sus miembros para lograr el baile de bacantes: el *sonido* resonó no ya, como antes, en una atenuación fantasmagórica, sino en la intensificación mil veces superior, fruto de la masa, y en el acompañamiento de instrumentos de viento de profunda sonoridad. Y sucedió lo más misterioso: aquí vino al mundo la armonía, la cual consigue en su movimiento que la voluntad de la naturaleza alcance una comprensión inmediata. Ahora en la vecindad de Dioniso se divulgaron cosas que en el mundo apolíneo estaban artificialmente ocultas: todo el resplandor de los dioses olímpicos palideció ante la sabiduría de Sileno. Un arte que en su embriaguez extática decía la verdad ahuyentó a las musas de las artes de la apariencia; en el autoolvido de los estados dionisíacos el individuo, con sus límites y mesuras, se hundió en el ocaso: un crepúsculo de los dioses se hizo inminente.

¿Cuál era el propósito de la voluntad, la cual no es, en fin de cuentas, más que *una* sola, al permitir la entrada a los elementos dionisíacos en contra de su propia creación apolínea?

Se trataba de una nueva y superior μηχανή [invención] de la existencia, del nacimiento del *pensamiento trágico*. —

3

El éxtasis del estado dionisíaco con su aniquilación de las barreras y de los límites habituales de la existencia contiene, en el lapso de su duración, un elemento *letárgi-*

co, en el que se sumerge todo lo que se ha vivido en el pasado. De este modo el mundo de la realidad cotidiana y el mundo de la realidad dionisíaca se separan entre sí en virtud de este abismo del olvido. Pero tan pronto como aquella realidad cotidiana vuelve a introducirse en la consciencia, es sentida en cuanto tal con *náuseas*: un estado de ánimo *ascético*, negador de la voluntad, es el fruto de esos estados. En el pensamiento lo dionisíaco se contrapone como un orden superior del mundo a un orden vulgar y malo: el griego quería una huida absoluta de este mundo de culpa y de destino. Apenas se consolaba con un mundo después de la muerte: su anhelo iba más alto, más allá de los dioses, el griego negaba la existencia, junto con su resplandeciente reverberación de forma multicolor en los dioses. En la consciencia del despertar de la embriaguez el griego ve en todas partes lo horroroso o absurdo de ser un ser humano: siente náuseas. Ahora comprende la sabiduría del dios del bosque.

Aquí se ha alcanzado el límite más peligroso que la voluntad helénica, con su principio apolíneo-optimista fundamental, podía permitir. Aquí esa voluntad actuó enseguida con su fuerza curativa natural, para volver a doblegar ese estado de ánimo negador: el medio que utiliza es la obra de arte trágica y la idea trágica. Su propósito no podía ser en modo alguno difuminar el estado dionisíaco, o, menos aún, reprimirlo: era imposible una conquista directa y, si era posible, resultaba ciertamente demasiado peligrosa: pues el elemento detenido en su desbordamiento se abría paso entonces por otras partes y se introducía en todas las venas de la vida.

Sobre todo se trataba de transformar aquellos pensamientos de náuseas sobre lo horroroso y lo absurdo de la existencia en representaciones con las que se pueda vivir: esas representaciones son lo *sublime* como la contención artística de lo horroroso, y lo *ridículo* en cuanto la descarga artística de las náuseas de lo absurdo[7]. Estos dos elementos, entrelazados el uno con el otro, se unen para formar una obra de arte que imita a la embriaguez, que juega con la embriaguez.

Lo sublime y lo ridículo están un paso más allá del mundo de la bella apariencia, pues en ambos conceptos se percibe una contradicción. Por otra parte, no coinciden en modo alguno con la verdad: son un velamiento de la verdad, velamiento que es, ciertamente, más transparente que la belleza, pero que, no obstante, continúa siendo un velamiento[8]. Por consiguiente, en ellos tenemos un *mundo intermedio* entre la belleza y la verdad: en él es posible una unión de Dioniso y Apolo. Este mundo se revela en un juego con la embriaguez, no en un estar engullido completamente por la misma. En el actor (*Schauspieler*) reconocemos nosotros al ser humano dionisíaco, al instintivo poeta, cantor y bailarín, pero como ser humano dionisíaco *representado* (*gespielt*)[9]. Él intenta alcanzar el modelo de ese ser humano dionisíaco en la conmoción de la sublimidad, o también en la conmoción de la risa: va más allá de la belleza, y sin embargo no busca la verdad. Permanece suspendido en el punto intermedio entre ambas. No aspira a la bella apariencia, pero sí a la apariencia, no aspira a la verdad, pero sí a la *verosimilitud*. (El símbolo, signo de la verdad.) El actor no fue al principio, evidentemente, un individuo: lo que se debía representar era, en efecto, la masa dionisíaca, el pueblo: de ahí el coro ditirámbico.

[7] Cfr. WWV, af. 39; Köster, P., «Die Renaissance der Tragischen», en *Nietzsche Studien*, 1972 (1), p. 207.

[8] Cfr. GT, 15.

[9] Concepción de la representación que no fue introducida en GT, y que completa muy bien lo desarrollado en los capítulos 7 y 8 de la obra final.

Mediante el juego con la embriaguez, tanto el actor mismo como el coro de espectadores que estaba a su alrededor debían quedar descargados, por así decirlo, de la embriaguez. Desde el punto de vista del mundo apolíneo había que *curar* y *expiar* a la helenidad: Apolo, el auténtico dios de la curación y la expiación, salvó al griego del éxtasis *clarividente* y de las náuseas por la existencia — mediante la obra de arte del pensamiento trágico-cómico.

El nuevo mundo del arte, el de lo sublime y lo ridículo, el de la «verosimilitud», descansaba en una visión de los dioses y del mundo distinta de la más antigua de la bella apariencia. El conocimiento de los horrores y absurdidades de la existencia, del orden alterado y de la regularidad irracional, el conocimiento en definitiva del muy enorme *sufrimiento* que hay en la naturaleza entera, había puesto al descubierto las figuras tan artificialmente encubiertas de la μοῖρα [Destino] y de las Erinias, de la Medusa y de la Gorgona[10]: los dioses olímpicos estaban en peligro extremo. En la obra de arte trágico-cómica se les salvó, al haberlos sumergido también a ellos en el mar de lo sublime y de lo ridículo: dejaron de ser sólo «bellos», absorbieron, por así decirlo, de una manera íntima aquel orden divino anterior y su sublimidad. Ahora se separaron en dos grupos, sólo unos pocos quedaron en suspenso entre ambos, como divinidades de pronto sublimes, de pronto ridículas. Sobre todo Dioniso mismo recibió ese ser escindido.

En dos tipos se muestra de manera óptima cómo se podía volver a vivir ahora en el período trágico del mundo griego: en Esquilo y en Sófocles. Lo sublime se le aparece al primero, en cuanto pensador, preferentemente en la justicia grandiosa. El ser humano y la divinidad se hallan en él en una estrechísima comunidad subjetiva: lo divino, lo justo, lo moral y lo *feliz* están para él unitariamente enlazados entre sí. Con esta balanza se mide el ser individual, sea un humano o sea un titán. Los dioses se reconstruyen en conformidad con esta norma de la justicia. Así, p. ej., la creencia popular en el demón que ofusca, que induce a la culpa —un residuo de aquel antiquísimo mundo divino, destronado por los olímpicos— se corrige al convertirse ese demón en un instrumento en manos de Zeus, que castiga de una manera justa. El pensamiento también antiquísimo —y de igual modo extraño a los olímpicos— de la maldición de la estirpe queda despojado de toda acritud, ya que en Esquilo no existe, para el individuo, ninguna *necesidad* de cometer un crimen y todos pueden salir airosos.

Mientras que Esquilo encuentra lo sublime en la sublimidad del cuidado olímpico de la justicia, Sófocles lo ve —de manera sorprendente— en la sublimidad de la impenetrabilidad del cuidado olímpico de la justicia. Él vuelve a establecer en todos sus componentes el punto de vista popular. El hecho de que un destino horroroso fuera inmerecido le parecía sublime, los enigmas verdaderamente insolubles de la existencia humana fueron su musa trágica. En él el sufrimiento obtiene su transfiguración;

[10] Las Erinias eran las divinidades de la venganza, y Medusa era la más peligrosa de las tres Gorgonas. Nietzsche repite aquí, pues, Medusa y Gorgona. En su panfleto contra GT, Wilamowitz se lo reprocha: «Aquella *moira* entronizada para dominar todos los conocimientos, aquel buitre de Prometeo, el gran amigo de los hombres, esa suerte tremenda del sabio Edipo, la maldición de los Atridas, Gorgonas y Medusas, en una palabra, toda la filosofía del dios de los bosques, de la que han desaparecido los melancólicos etruscos». ¡Qué maraña de estupideces! Los melancólicos etruscos... ¡Léase *Ateneus*, XII.517. Gorgonas y Medusas! χρη"σόν σύ μάκτραν εἰ δὲ βούλει κάρδοπον¡Y la maldición de los Atridas, etc. debería ser homérica, mejor dicho pre-homérica! Señor Nietzsche, ¡qué infamia comete usted contra la madre Pforta!».

se lo concibe como algo santificante. La distancia entre lo humano y lo divino es inconmensurable; por tanto lo que conviene es la más profunda sumisión y resignación. La auténtica virtud es la σωφροσύνη [cordura], propiamente una virtud negativa. La humanidad heroica es la humanidad más noble sin aquella virtud; su destino demuestra aquel abismo infinito. Casi no hay *culpa*, sólo una falta de conocimiento sobre el valor del ser humano y sus límites.

Este punto de vista es, en todo caso, más profundo y más íntimo que el esquileo, se aproxima significativamente a la verdad dionisíaca y la expresa sin muchos símbolos — y ¡aun así! aquí reconocemos el principio ético de Apolo entrelazado en la visión dionisíaca del mundo. En Esquilo las náuseas están disueltas en el sublime escalofrío ante la sabiduría del orden del mundo, que es *difícilmente* conocible tan sólo por la debilidad del ser humano. En Sófocles este escalofrío es todavía mayor, porque aquella sabiduría es totalmente insondable. Es el estado de ánimo de la piedad, un estado puro y sin lucha, mientras que el estado de ánimo esquileo tiene continuamente la tarea de justificar el cuidado divino de la justicia y por ello se queda siempre detenido ante nuevos problemas. El «límite del ser humano», que Apolo ordena investigar, es conocible para Sófocles, pero es más estrecho y reducido de lo que Apolo había opinado en la época predionisíaca. La falta de conocimiento que se da en el ser humano acerca de sí mismo es el problema sofocleo, la falta de conocimiento que se da en el ser humano acerca de los dioses es el problema esquileo.

¡Piedad, máscara extrañísima de la pulsión de vida! ¡Entrega a un *mundo onírico* perfecto, al que se le otorga la suprema *sabiduría* moral! ¡Huida de la verdad, para poder adorarla desde la lejanía, cubierta de nubes! ¡Reconciliación con la realidad, *porque* es enigmática! ¡Aversión a la resolución de enigmas, *porque* nosotros no somos dioses! ¡Placentero arrojarse al polvo, sosiego dichoso en la infelicidad! ¡Suprema autoenajenación del ser humano en su suprema exteriorización! ¡Glorificación y transfiguración de los medios de horror y de las atrocidades de la existencia en cuanto son el remedio *de la* existencia! ¡Vida llena de alegría en el desprecio de la vida! ¡Triunfo de la voluntad en su negación!

En este nivel del conocimiento sólo hay dos caminos, el del *santo* y el del *artista trágico*: ambos tienen en común el que, teniendo un conocimiento muy claro de la nulidad de la existencia, pueden no obstante continuar viviendo sin notar un desgarrón en su visión del mundo. Las náuseas por tener que seguir viviendo se sienten como un medio para crear, ya sea éste un crear santificador, o bien un crear artístico. Lo horroroso o lo absurdo es sublimador, porque sólo es horroroso o absurdo *aparentemente*. La fuerza dionisíaca de la transformación mágica se acredita aquí incluso en la cima más elevada de esta visión del mundo: todo lo real se disuelve en apariencia, y detrás de ella se proclama la unitaria *naturaleza de la voluntad*, totalmente envuelta en el nimbo de gloria de la sabiduría y de la verdad, en deslumbrante resplandor. *La ilusión, la alucinación están en su apogeo.* —

Ahora ya no parecerá inconcebible el que la misma voluntad, que como voluntad apolínea ordenaba el mundo helénico, en ella misma albergara su otra forma de manifestarse, la voluntad dionisíaca. La lucha entre ambas formas fenoménicas de la voluntad tenía una meta extraordinaria, crear una *posibilidad superior de existencia* y llegar también en ésta a una *glorificación* todavía *superior* (mediante el arte). No era ya el arte de la apariencia, sino el arte trágico la forma de glorificación: ahora bien, en él queda completamente absorbido aquel arte de la apariencia. Apolo y Dioniso se han unido. Así como el elemento dionisíaco se introdujo en la vida apolínea,

así como la apariencia se estableció también aquí como límite, de igual modo el arte dionisíaco-trágico no es ya la «verdad». Aquel cantar y bailar no es ya embriaguez instintiva de la naturaleza: la masa coral dionisíacamente excitada no es ya la masa popular cautivada inconscientemente por el impulso primaveral. Ahora la verdad queda *simbolizada*, la verdad se sirve de la apariencia, y por eso puede y tiene que utilizar también las artes de la apariencia. Ciertamente, pero se presenta una gran diferencia en comparación con el arte anterior, a saber, que ahora se recurre *en bloque* a todos los medios artísticos de la apariencia, de manera que la estatua camina, las pinturas de los periactos[11] se mueven de su lugar, por medio de la misma pared posterior se le presenta al ojo unas veces el templo, otras veces el palacio. Por tanto, advertimos al mismo tiempo una cierta *indiferencia frente a la apariencia*, que aquí ha de renunciar a sus pretensiones eternas, a sus exigencias soberanas. La apariencia no se disfruta ya en modo alguno como *apariencia*, sino como *símbolo*, como signo de la verdad[12]. De ahí la fusión —en sí misma chocante— de los medios artísticos. La señal más clara de este menosprecio por la apariencia es la *máscara*.

Al espectador se le plantea, así pues, la exigencia dionisíaca de que todo se le representa transformado mágicamente, de que él siempre ve más que el mero símbolo, de que todo el mundo visible de la escena y de la orquesta es el *reino de los milagros*. Pero ¿dónde está el poder que a él lo traslada al estado de ánimo lleno de fe en los milagros, mediante el cual todo lo que él ve, lo ve transformado por la magia? ¿Quién vence al poder de la apariencia, y la depotencia convirtiéndola en símbolo?

Es la *música*. —

4

Lo que nosotros llamamos «sentimiento», la filosofía que camina por las sendas de Schopenhauer enseña a concebirlo como un complejo de representaciones y estados volitivos inconscientes[13]. Pero las aspiraciones de la voluntad se exteriorizan como placer o displacer, y en esto muestran una diferencia sólo cuantitativa. No hay especies de placer, pero sí grados del mismo, y un sinnúmero de representaciones concomitantes. Por placer hemos de entender la satisfacción de la voluntad *única*, por displacer, su no-satisfacción.

¿De qué manera, así pues, se comunica el sentimiento? Parcialmente, pero muy parcialmente, se lo puede convertir en pensamientos, es decir, en representaciones conscientes; esto es aplicable, como es obvio, sólo a la parte de las representaciones concomitantes. Pero siempre queda también en este campo del sentimiento un residuo insoluble. Es sólo con este residuo con el que tiene que ver el lenguaje, es decir, el concepto: según esto, el límite de la «*poesía*» se determina en la expresabilidad del sentimiento.

---

[11] Los periactos eran artilugios mecánicos utilizados para cambiar los decorados en el escenario.

[12] «Los sentimientos son aspiraciones y representaciones de naturaleza inconsciente. La representación se simboliza en el gesto, la aspiración en el sonido. Pero la aspiración se exterioriza como placer o displacer, en sus diversas formas. Estas formas son aquellas de las que el sonido es símbolo. Las formas del dolor (un estremecimiento inmediato) golpean, producen calambres, pinchan, cortan, muerden, cosquillean. Hay que distinguir entre placer o displacer y percepción sensible». FP I, 3 [19].

[13] WWV, af. 11.

Las otras dos especies de comunicación son completamente instintivas, actúan sin consciencia y, no obstante, lo hacen de manera adecuada a la finalidad que se proponen. Son el *lenguaje de los gestos* y el *lenguaje de los sonidos*. El lenguaje de los gestos consta de símbolos universalmente comprensibles y se produce mediante movimientos reflejos[14]. Esos símbolos son visibles: el ojo que los ve transmite inmediatamente el estado que provocó el gesto y al que el gesto simboliza[15]: por lo general el vidente siente una inervación simpática de las mismas partes de la cara o de los mismos miembros cuyo movimiento él percibe. Símbolo significa aquí una reproducción completamente imperfecta, de manera fragmentaria, un signo indicativo, sobre cuya comprensión se ha de llegar a un acuerdo: sólo que, en este caso, la comprensión universal es una comprensión *instintiva*, es decir, no ha pasado a través de la consciencia clara.

¿*Qué* es lo que simboliza *el gesto*, así pues, de aquel ser dual, del sentimiento?

Evidentemente, la *representación concomitante*, pues sólo ésta puede ser indicada, de manera incompleta y fragmentaria, por el gesto visible: una imagen sólo puede ser simbolizada por una imagen[16].

La pintura y la escultura presentan al ser humano en el gesto: es decir, imitan el símbolo y han alcanzado sus efectos cuando nosotros comprendemos el símbolo. El placer de quien contempla consiste en la comprensión del símbolo, a pesar de su apariencia.

El actor, por el contrario, presenta el símbolo realmente, no sólo en apariencia: pero su efecto sobre nosotros no descansa en la comprensión del mismo: nosotros nos sumergimos más bien en el sentimiento simbolizado y no nos quedamos en el placer por la apariencia, en la bella apariencia.

De esta manera en el drama la decoración no provoca en absoluto el placer de la apariencia, sino que nosotros la entendemos como símbolo y comprendemos la cosa real así indicada. Muñecos de cera y plantas reales, junto a otros pintados, son aquí para nosotros completamente admisibles, lo cual es prueba de que aquí nos hacemos presente la realidad, no la apariencia artística. La verosimilitud, no ya la belleza, es aquí la tarea.

Pero ¿qué es la belleza? — «La rosa es bella» significa solamente: la rosa tiene una apariencia buena, tiene algo gratamente resplandeciente. Con esto no se ha dicho nada sobre su ser. La rosa agrada, provoca placer, en cuanto apariencia: es decir, la voluntad queda satisfecha gracias al aparecer de la rosa, el placer por la existencia queda así fomentado. La rosa es —según su apariencia— una fiel reproducción de su voluntad: lo cual es idéntico con esta forma: la rosa corresponde, según su apariencia, a la determinación genérica. Cuanto más hace esto, tanto más bella es: si corresponde según su ser a aquella determinación, entonces es «buena».

«Una pintura bella» significa solamente: la representación que tenemos de una pintura queda aquí cumplida: pero cuando llamamos «buena» a una pintura, entonces

[14] Cfr. MA I, af. 216; también FP I, 12 [1], y Böning, Th., «Das Buch eines Musikers ist eben nicht das Buch eines Augenmenschen. Metaphysik und Sprache beim frühen Nietzsche», en *Nietzsche Studien*, 1986 (15), p. 95.

[15] Al ser las consonantes y las vocales posiciones de los órganos de fonación, son gestos visibles. Cfr. Böning, Th., *op. cit.*, p. 96.

[16] Nietzsche modificará enseguida drásticamente esta idea en su escrito WL, que considera la percepción como transposición de una excitación nerviosa a una imagen y luego la transposición de la imagen en un sonido. Por tanto, una imagen puede ser simbolizada por algo que no es una imagen.

designamos nuestra representación de una pintura como la representación que está en correspondencia con el *ser* de la pintura. No obstante, en general por una pintura bella se entiende una pintura que presenta algo bello: éste es el juicio de los legos[17]. Éstos disfrutan la belleza de la materia: *así* debemos disfrutar nosotros las artes figurativas en el drama, sólo que aquí la tarea no puede ser la de presentar solamente cosas bellas: basta con que parezcan *verdaderas*. El objeto presentado debe ser captado de la manera más sensorial y viva posible; debe producir efecto como verdad: una exigencia, lo *contrario* de la cual se reclama en toda obra de la bella apariencia. —

Pero cuando lo que el gesto simboliza del sentimiento son las representaciones concomitantes, ¿bajo qué símbolo se nos *comunican* las emociones de la *voluntad* misma, para que consigamos su comprensión? ¿Cuál es aquí la mediación instintiva?

La mediación del sonido. Tomando las cosas con mayor rigor, son los diferentes modos de placer y de displacer —sin ninguna representación concomitante— lo que el sonido simboliza.

Todo lo que nosotros podemos decir para la característica de las diferentes sensaciones de displacer son imágenes de las representaciones que se han vuelto claras gracias al simbolismo del gesto: p. ej., cuando hablamos del terror súbito, del «golpear, arrastrar, palpitar, pinchar, cortar, morder, cosquillear» propios del dolor. Con esto parecen estar expresadas ciertas «formas intermitentes» de la voluntad, dicho con brevedad —en el simbolismo del lenguaje sonoro— la *rítmica*. La profusión de intensificaciones de la voluntad, la cambiante cantidad de placer y displacer las reconocemos en la *dinámica* del sonido. Pero el genuino ser de éste se oculta, sin dejarse expresar de una manera metafórica, en la *armonía*[18]. La voluntad y su símbolo —la armonía— ¡ambas, en último término, la *lógica pura*[19]! Mientras que la rítmica y la dinámica continúan siendo en cierto modo aspectos externos de la voluntad que se ha anunciado en símbolos, y casi continúan llevando en sí el tipo del fenómeno, la armonía es símbolo de la esencia pura de la voluntad. En la rítmica y en la dinámica, según esto, hay que caracterizar todavía el fenómeno individual como fenómeno, *por este lado la música puede sufrir un proceso de formación que la convierta en arte de la apariencia*. El residuo insoluble, la armonía, habla de la voluntad fuera y dentro de todas las formas fenoménicas, no es, pues, meramente *simbolismo* del sentimiento, sino *del mundo*. El concepto es, en *su* propia esfera, completamente impotente[20].

Ahora captamos la significación del lenguaje de los gestos y del lenguaje del sonido para la *obra de arte dionisíaca*. En el primitivo ditirambo primaveral del pueblo el ser humano quiere expresarse no como individuo, sino como *ser humano genérico*. El que él deja de ser un ser humano individual, eso se expresa mediante el simbolismo del ojo, mediante el lenguaje de los gestos, de tal manera que él, en cuanto *sátiro*, en cuanto ser natural entre seres naturales, habla con gestos, y, ciertamente, con el lenguaje intensificado de los gestos, con el *gesto del baile*. Mediante el sonido, sin embargo, dice los pensamientos más íntimos de la naturaleza: aquí se hace inmediatamente comprensible no es sólo el genio de la especie, como en el *gesto*, sino el ge-

[17] Cfr. GT, 19 y 20, donde Nietzsche desarrolla su idea de cómo la tragedia invalida el primado exclusivo de la belleza en el arte.

[18] «Hay que distinguir entre placer o displacer y percepción sensible. El placer es siempre *uno*: formas intermitentes de la voluntad — Rítmica; Cantidad de la voluntad — Dinámica; Esencia — Armonía». FP I, 3 [19].

[19] Cfr. WWV, af. 9.

[20] Cfr. WWV, af. 49.

nio de la existencia en sí, la voluntad. Así pues, con el gesto permanece dentro de los límites del género, es decir, del mundo fenoménico, pero con el sonido disuelve, por así decirlo, el mundo fenoménico hasta alcanzar su unidad originaria, el mundo de Maya desaparece ante el mágico hechizo del sonido.

Pero ¿cuándo llega el ser humano natural al simbolismo del sonido? ¿Cuándo resulta ya insuficiente el lenguaje de los gestos? ¿Cuándo se convierte el sonido en música? Sobre todo, en los estados supremos de placer y de displacer de la voluntad, en cuanto voluntad desbordante de júbilo o voluntad angustiada hasta la muerte, en suma, en la *embriaguez del sentimiento*: en el *grito*. ¡Cuánto más potente e inmediato es el grito, en comparación con la mirada! Pero también las excitaciones más suaves de la voluntad tienen su simbolismo sonoro: en general, para cada gesto hay un sonido paralelo: intensificarlo hasta la sonoridad pura le está reservado exclusivamente a la embriaguez del sentimiento.

A la fusión intimísima y frecuentísima entre una especie de simbolismo de los gestos y el sonido se la denomina *lenguaje*. En la palabra, el ser de la cosa resulta simbolizado por el sonido y por su cadencia, por la fuerza y el ritmo de su resonar, y la representación concomitante, la imagen, el fenómeno de ese ser quedan simbolizados por el gesto de la boca. Los símbolos pueden y tienen que ser muchas cosas; pero brotan de manera instintiva y con grande y sabia regularidad. Un símbolo notado es un *concepto*: ya que, al retenerlo en la memoria, el sonido se extingue por completo, en el concepto queda conservado sólo el símbolo de la representación concomitante. Lo que uno puede designar y distinguir, eso uno lo «concibe».

En la intensificación del sentimiento el ser de la palabra se revela de manera más clara y sensorial en el símbolo del sonido: por ello suena más. El recitado es, por así decirlo, un retorno a la naturaleza: el símbolo que se desgasta con el uso recupera su fuerza originaria.

En la sucesión de las palabras, es decir, mediante una cadena de símbolos, se debe ahora presentar simbólicamente algo nuevo y más grande: en esta potencia, la rítmica, la dinámica y la armonía vuelven a ser necesarias. Este círculo superior domina ahora al círculo más reducido de la palabra individual: se hace necesaria una elección de las palabras, una nueva posición de las mismas, comienza la poesía. El recitado de una frase no es, por ejemplo, una sucesión de sonoridades verbales: pues una palabra tiene sólo una sonoridad totalmente relativa, ya que su ser, su contenido presentado por el símbolo, es distinto en cada caso, según sea su posición. Dicho con otras palabras: desde la unidad superior de la frase y del ser simbolizado por ésta se determina de nuevo constantemente el símbolo individual de la palabra. Una cadena de conceptos es un pensamiento: éste es, por tanto, la unidad superior de las representaciones concomitantes. El ser de la cosa es inalcanzable para el pensamiento: pero que éste actúe sobre nosotros como motivo, como estimulación de la voluntad, se aclara porque el pensamiento se ha convertido ya al mismo tiempo en símbolo notado de un fenómeno volitivo, de una emoción y una manifestación fenoménica de la voluntad[21].

[21] «Grito y contragrito: la fuerza de la armonía. En el canto, el hombre natural readapta sus símbolos a la plenitud del sonido, mientras que sólo mantiene fijo el símbolo de los fenómenos: la voluntad, la esencia es representada de nuevo de un modo *más pleno* y *más sensible*. En la elevación del afecto la esencia se manifiesta de un modo más claro, por eso resalta también más el símbolo, el sonido. El recitado es, en cierta medida, un retorno a la naturaleza, y siempre el producto de una excitación más elevada. Sin embargo, ahora tenemos un nuevo elemento: la sucesión de las palabras debe ser símbolo de un proceso: el ritmo, el dinamismo, la armonía vuelven a resultar potenciada-

Pero hablado, es decir, con el simbolismo del sonido, el pensamiento actúa de una manera incomparablemente más potente y directa. Y cantado — alcanza el punto álgido de su efecto cuando la melodía (*Melos*) es el símbolo comprensible de su voluntad: si éste no es el caso, entonces actúa sobre nosotros la serie de sonidos, y la serie de palabras, el pensamiento, permanece para nosotros lejano e indiferente.

Ahora bien, según que la palabra deba actuar preponderantemente como símbolo de la representación concomitante o como símbolo de la emoción originaria de la voluntad, según que se trate, así pues, de simbolizar imágenes o sentimientos, se separan los dos caminos de la poesía, la epopeya y la lírica[22]. El primero conduce al arte figurativo, el segundo, a la música: el placer por el fenómeno domina la epopeya, la voluntad se revela en la lírica. Aquélla se disocia de la música, ésta permanece en asociación con ella.

Pero en el ditirambo dionisíaco el exaltado dionisíaco llega a estar excitado hasta la intensificación suprema de todas sus capacidades simbólicas: algo jamás-sentido se ve impulsado a exteriorizarse, el aniquilamiento de la individuación, la unidad en el genio de la especie, más aún, de la naturaleza. Ahora el ser de la naturaleza debe expresarse: resulta necesario un nuevo mundo de símbolos, las representaciones concomitantes llegan hasta el símbolo en las imágenes de una humanidad (*Menschenwesen*) intensificada, éstas se presentan con la máxima energía física mediante el simbolismo corporal entero, mediante el gesto del baile. Pero también el mundo de la voluntad reclama una expresión simbólica inaudita, las potencias de la armonía, de la dinámica, de la rítmica, crecen de repente con ímpetu. Dividida en ambos mundos, también la poesía consigue una nueva esfera: a la vez sensorialidad de la imagen, como en la epopeya, y embriaguez sentimental del sonido, como en la lírica. Para captar este desencadenamiento conjunto de todas las fuerzas simbólicas se requiere la misma intensificación del ser que creó ese desencadenamiento: al servidor ditirámbico de Dioniso le comprenden solamente sus iguales. Por ello, todo este nuevo mundo artístico, en su seductora milagrosidad extrañamente salvaje, se lanza de manera arrolladora entre *luchas* horribles a través del mundo helénico apolíneo[23]. —

---

mente necesarios. Poco a poco el círculo superior domina al círculo más pequeño, es decir, resulta necesaria una elección de las palabras, una colocación de las mismas. Comienza la *poesía*, completamente sometida a la música. Dos géneros principales: ¿serán imágenes o sentimientos que deben expresarse por medio de ellas? El recitado no es una sucesión ordenada de sonoridades verbales: pues una palabra tiene un sonido y una sonoridad totalmente relativos: depende completamente del contenido: el sonido se relaciona con la palabra como la melodía con la sucesión de las palabras. Es decir, por medio de la armonía, de la dinámica y del ritmo ha nacido un conjunto mayor al que se subordina la palabra. Lírica y epopeya: un camino que conduce al sentimiento y a la imagen». FP I, 3 [16].

[22] Cfr. GT, 6.

[23] Cfr. Böning, Th., *op. cit.*, pp. 95 ss.

TERCERA PARTE
ESCRITOS PÓSTUMOS DEL PERÍODO DE BASILEA

PREFACIO

En esta tercera parte se incluyen los escritos considerados *póstumos* que Nietzsche elaboró en su época de Basilea entre los años 1872 y 1873. Todos ellos tienen algo en común. En primer lugar, no se trata de escritos fragmentarios, sino que tienen una unidad propia en cuanto al tema que desarrollan; en segundo lugar, son textos que Nietzsche escribe teniendo presente todavía los ideales wagnerianos, y en concreto el ideal de Bayreuth. Esto explica, por ejemplo, la dedicatoria de CV a Cósima Wagner y la presentación de PHG en Bayreuth; en tercer lugar, en todos ellos se aprecia el carácter de escritos inacabados, «esbozos», como los consideraba Cósima, redacciones provisionales de futuras obras que no vieron la luz, en las que se instala siempre la duda a la hora de su publicación, a pesar de ser casi todos ellos «escritos para la imprenta». Esto demuestra, una vez más, la inestabilidad del pensamiento de Nietzsche en esta época respecto a sus propias metas, y la continua autocrítica a la que sometía una y otra vez sus ideas, buscando siempre un punto de vista más autónomo. Además, todos estos escritos se inscriben en un ambiente hostil, en medio de la polémica que suscitó su libro *El nacimiento de la tragedia* (ver Apéndice), y que tuvo repercusiones serias en su profesión de filólogo y en decisiones posteriores. Es a partir de este momento, cuando comienza a hacerse realidad aquella máxima con la que terminaba su conferencia «Homero y la filosofía clásica»: *Philosophia facta est, quae philologia fuit*[1]. En esta coyuntura comienza a aflorar la vena filosófica de Nietzsche, y la figura del «filósofo» adquiere una especial relevancia frente a la figura del artista, que había sido hasta el momento el centro de atención de las reflexiones de Nietzsche.

El arte que dominaba en GT y en los escritos preparatorios (ver Parte Segunda de este volumen), ya no era suficiente como *hilo conductor* para tratar los problemas de la Antigüedad y abordar la realidad griega con un lenguaje meramente filológico. El camino de la filosofía, cuya referencia seguían siendo los griegos, y sobre todo la personalidad modélica de los filósofos preplatónicos, más interesantes que sus propios sistemas, enriquecía con nuevas perspectivas el pensamiento para enfrentarse a los problemas culturales de la época: la enseñanza y la formación (*Bildung*), la verdadera cultura, la realidad político-social, el carácter de la verdad objetiva, etc. En todos estos matices que acabamos de señalar, se percibe un proceso de maduración en su pensamiento en el que comienza a vislumbrarse ya un cierto distanciamiento de los que habían sido hasta ahora sus mentores: Wagner y Schopenhauer. La figura de Heráclito, como modelo de filósofo, se va imponiendo poco a poco a la de Scho-

[1] KGW II/1, 268.

penhauer, y su filosofía del devenir se convierte en el hilo conductor y en el centro de sus reflexiones filosóficas. Pero al mismo tiempo, el intérprete heterodoxo de los griegos por excelencia, todavía presente en los escritos de la segunda parte, cambia de rumbo por un Nietzsche más moralista y preocupado por el presente cultural de Alemania en sus distintas perspectivas. Aunque la Antigüedad clásica seguía siendo en esta época el tema central, ya no lo era tanto como objeto de conocimiento, sino como un instrumento adecuado para la formación de la juventud alemana.

Para una mejor comprensión de estos escritos, detallamos a continuación los datos relativos a la composición de cada uno de ellos y sus características principales. Las cinco conferencias, *Sobre el futuro de nuestras instituciones educativas*, van precedidas de una introducción de principios de 1872, añadida por los editores, y de un prólogo del verano de 1872, posteriormente reelaborado para CV 2[2]. Estas cinco conferencias tuvieron lugar en la Universidad de Basilea los días 16 de enero de 1872, 6 de febrero, 27 de febrero, 5 de marzo y 23 de marzo. Existen fragmentos de una sexta conferencia, muy esperada, que debía concluir el ciclo y que finalmente Nietzsche renunció a pronunciar. Él quería que el texto estuviera preparado para ser enviado el 22 de mayo de 1872 a Bayreuth, fecha en la que se iba a poner la primera piedra del Teatro del Festival. En líneas generales, las cinco conferencias, dirigidas a los centros educativos, pero especialmente al *Gymnasium* (Instituto de Bachillerato) prusiano, son un exponente de las reivindicaciones crítico-culturales de Nietzsche, que en determinados momentos alcanzan una dimensión política y social.

Los *Cinco prólogos a cinco libros no escritos* forman parte de un cuaderno que Nietzsche regaló y dedicó a Cósima Wagner. Fueron escritos a limpio a partir de notas durante la Navidad de 1872 en Naumburg. Nietzsche puso incluso la fecha en la que terminó este escrito al final del último prólogo: «29 de diciembre de 1872». En las primeras ediciones, tanto en GAK como en GOA, se publicaron sólo cuatro de estos prólogos, menos el primero, *Sobre el* pathos *de la verdad*, porque, a juicio de la hermana de Nietzsche, no ofrecía ninguna novedad en cuanto al contenido, ya que las mismas ideas se recogían casi literalmente en escritos posteriores. En cuanto a las ideas expresadas aquí, comienzan a despertar en Cósima un cierto recelo. Aunque considera que sus sentimientos son siempre profundos, sin embargo se queja de una «torpe brusquedad» en sus expresiones y desea que él «se ocupe principalmente de temas griegos». En una anotación de su *Diario* del 3 de enero, escribe: «El manuscrito del Pr. N. tampoco alegra nuestro espíritu; ahora se expresa en ocasiones con una torpe brusquedad, sin embargo son siempre sentimientos de una gran profundidad. Desearíamos que él se ocupase principalmente de temas griegos». Más en concreto, *Sobre el* Pathos *de la verdad* aborda temas que tienen que ver con WL, como la objetividad de la verdad y su relación con el arte. El segundo prólogo, *Ideas sobre el futuro de nuestras instituciones educativas,* es una reiteración del prólogo a BA. El tercer prólogo, *El Estado griego,* recoge las llamadas notas de Lugano, para GT, que forman parte de los *Fragmentos Póstumos* de la época[3]. El cuarto prólogo, *Sobre la relación de la filosofía de Schopenhauer con una cultura alemana*, hace referencia a las notas filosóficas de los *Fragmentos Póstumos*, sobre todo al grupo 19. Y el quinto,

[2] Distintos esquemas y planes sobre estas conferencias se encuentran también en los *Fragmentos Póstumos* siguientes: FP I 8 [57, 58, 61-66]; 9 [62, 63, 66, 68-70]; 14 [10-25]; 16 [1, 2,44]; 18 [1-3, 5-6].

[3] Cfr. FP I 10 [1].

Certamen de Homero, tiene su origen en los estudios filológicos sobre el *Certamen quod dicitur Homeri et Hesiodi*. Este prólogo es también un complemento a CV 3.

Uno de los escritos más significativos de este periodo, por la nueva perspectiva que se abre en el pensamiento de Nietzsche, es *La filosofía en la época trágica de los griegos*. Nietzsche lleva a Bayreuth una redacción manuscrita de este texto en abril de 1873, copia que a comienzos de 1874 se la da a su alumno Adolf Baumgartner para que la transcriba. En un principio, el título previsto por Nietzsche fue: «El filósofo como médico de la cultura». Un complemento de este escrito son las notas para las lecciones de *Los filósofos preplatónicos*, que le sirvieron a Nietzsche para sus clases en los semestres de verano de 1872, de 1873 y de 1876. Para este escrito hay dos introducciones, una de puño y letra del propio Nietzsche, de 1874, y una segunda introducción dictada por Nietzsche a su madre posiblemente en el invierno de 1875/1876 en Basilea, cuando le fue a visitar. En una carta a Gersdorff del 5 de abril, dice: «A Bayreuth llevo conmigo un manuscrito sobre *La filosofía en la época trágica de los griegos*, para leerlo con los demás. Pero el conjunto todavía está muy lejos de la forma de un libro, cada vez me vuelvo más severo conmigo mismo y hará falta mucho tiempo antes de que intente una nueva exposición (la *cuarta* del mismo tema). Con este fin, he tenido que emprender los estudios más singulares, incluso la matemática se me ha acercado sin asustarme, luego la mecánica, la teoría química de los átomos, etc. Una vez más he extraído de ellas espléndidas confirmaciones acerca del valor eterno de los griegos. El camino que conduce de Tales a Sócrates es verdaderamente inaudito».

El pequeño escrito, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, fue dictado por Nietzsche a Gersdorff en el verano de 1873, pero tampoco llegó a publicarse, posiblemente porque sus posiciones frente a Schopenhauer comenzaban a ser críticas. El escrito se centra en una crítica a la verdad objetiva y al lenguaje objetivo, proponiendo la metáfora como el lenguaje originario. El breve escrito que Nietzsche publicó, *Una palabra de Año Nuevo al redactor del semanario* Im Neuen Reich, es el único que no se puede considerar como póstumo, pues Nietzsche lo envió para su publicación a la revista *Musikalisches Wochenblatt, organ für Musiker y Musikfreunde*. Por último, se ha añadido a este grupo de escritos, la *Exhortación a los alemanes*. En carta a Gersdorff, de 27 de octubre de 1873, le explica que se trata de un encargo de Bayreuth: «Lo he redactado en una mañana y el sábado por la tarde ya estaba impreso». Nietzsche volvió a copiar el manuscrito para la imprenta, una de cuyas pruebas se la envió a Wagner junto con una carta: «Aquí tiene, querido Maestro, mi esbozo. Verdaderamente quisiera haber podido leérselo con el debido *pathos*; pero hoy me parece mejor que le llegue lo antes posible. En el caso de que responda aproximadamente a sus intenciones (irritar a los malos, y reunir y llenar de ardor a los buenos *por medio de esta indignación*), me iría muy bien que fuesen preparadas lo más pronto posible una traducción francesa, otra italiana y quizás otra inglesa, por motivos obvios»[4]. Sin embargo, tampoco este escrito se publicó porque no fue aprobado por el Consejo promocional de Bayreuth.

LUIS ENRIQUE DE SANTIAGO GUERVÓS

[4] Carta a Wagner de 25 de octubre de 1873, CO II 422-423.

SOBRE EL FUTURO DE NUESTRAS INSTITUCIONES EDUCATIVAS

Comienzos del año 1872.

INTRODUCCIÓN

1

El título que he dado a mis conferencias debería ser tan preciso, claro y persuasivo como fuera posible, tal y como debe ser todo título. Sin embargo, ahora me doy cuenta de que, por un exceso de precisión, ha resultado demasiado corto y por eso poco claro. De modo que debo comenzar aclarándolo ante mis estimados oyentes, y excusándome si es necesario, así como exponiendo el objetivo de estas conferencias. Si he prometido hablar sobre el futuro de nuestras instituciones educativas (*Bildung-sanstalten*)[1], no pienso con ello en el futuro particular y en el desarrollo ulterior de nuestras escuelas de Basilea de este tipo[2]. Así como pudiera a menudo parecer que muchas de mis afirmaciones generales podrían ejemplificarse en nuestras instituciones de enseñanza autóctonas, no soy yo quien realiza tales ejemplificaciones, y no quisiera tampoco cargar con la responsabilidad de tales usos: por la

[1] Se ha optado por traducir, en general, en este escrito, *Bildung* por educación, aunque en determinados contextos se traduce, por exigencias del castellano, por formación o por cultura. Para el término *Kultur*, en tanto que proyecto comunitario, hemos optado por traducirlo por Cultura. En realidad, Nietzsche habla aquí tanto de *Erziehung* como de *Bildung*, si se tiene en cuenta la sutil diferencia entre ambos términos. *Erziehung* alude al proceso pedagógico al que una persona o un grupo somete a otro siguiendo las pautas de un modelo determinado, mientras que *Bildung* se usa para indicar los procesos de autoinstrucción y sus resultados. Es fácil, por tanto, ver la convergencia de ambos conceptos, puesto que la ejemplaridad del modelo es la que impulsa el proceso formativo de la *Bildung*. De ahí la continua insistencia de Nietzsche, en estas conferencias, en la importancia de salvaguardar la ejemplaridad como excepción. Para más aclaraciones cfr. Brunner, O., Conze, W. y Koselleck, R. (eds.), *Geschichtliche Grundbegriffe Historisches Lexikon zur politisch-sozialen. Sprache in Deutschland*, Stuttgart, 1972, vol. I, pp. 508-551; Greuss, R., *Morality, Culture and History. Essays on German Philosophy*, Cambridge Univ. Press, 1999, pp. 32-33; Sánchez Meca, D., «El concepto de *Bildung* en el primer romanticismo alemán», en *Daimon*, 1993 (7), pp. 73-88.

[2] Cfr. Bonjour, E., «Zur Gründungsgeschichte der Universität Basel», en *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumkunde*, 1955 (54), pp. 27-50.

razón de que hay muchas cosas ante las que me considero demasiado ajeno e inexperimentado, y de que me siento demasiado poco instalado en la situación actual como para juzgar correctamente una configuración tan particular de las relaciones educativas, por no decir como para señalar con cierta seguridad su futuro. Por otro lado, soy consciente de cuál es el lugar en el que voy a impartir estas conferencias, a saber, en una ciudad que busca fomentar la educación y la enseñanza de sus ciudadanos en el sentido más alto y a una escala que dejará avergonzados a Estados más grandes; de manera que no me equivoco si supongo que allí donde uno más *hace* por estas cosas, más *piensa* también acerca de ellas. Precisamente éste debe ser mi deseo, e incluso mi hipótesis previa: el encontrarme aquí en una relación intelectual con oyentes que han reflexionado sobre cuestiones de enseñanza y educación tanto como están dispuestos a favorecer con los hechos lo que se reconoce como bueno. Y sólo por estos oyentes podré hacerme comprender, dada la magnitud de la tarea y la brevedad del tiempo — o sea, por los que adivinen al instante lo que sólo se puede insinuar, completen lo que debió omitirse, y sólo necesiten que se les refresque la memoria, en vez de recibir instrucción.

Si debo advertir que no se me considere experto en cuestiones escolares y de enseñanza en Basilea, aún menos pienso profetizar el próximo futuro de la educación y de los medios educativos, abarcando todo el horizonte de los pueblos cultos actuales. Ante una perspectiva tan sumamente amplia, mi vista se ciega, del mismo modo que se vuelve insegura en una cercanía excesiva. De acuerdo con eso, por *nuestras* instituciones educativas no entiendo ni las específicas de Basilea, ni sus innumerables formas tal como se dan en la actualidad que abarca a todos los pueblos, sino que me refiero a las *instituciones alemanas* de esta clase, de las cuales bien podemos aquí sentirnos satisfechos. De lo que vamos a ocuparnos es del futuro de estas instituciones alemanas, o sea, del futuro de la escuela popular alemana, de la escuela técnica alemana, de la escuela de bachillerato alemana, de la universidad alemana. Para lo cual vamos a prescindir de comparaciones y juicios de valor y nos vamos a guardar, sobre todo, de la ilusión lisonjera de que nuestra situación sea, frente a la de otros pueblos de Cultura, el modelo universalmente válido y no superado. Bien, pues, se trata de nuestras escuelas de educación, y no es casual que guarden relación con nosotros; y no están puestas sobre nosotros como simples ropajes, sino que, como monumentos vivos de movimientos significativos de una Cultura, en algunas formaciones incluso como «ajuar originario»[3], nos unen con el pasado del pueblo, y son, en rasgos esenciales, un legado tan sagrado y venerable que sólo sabría yo hablar del futuro de nuestras instituciones educativas en el sentido de un acercamiento lo más posible al espíritu ideal del que han nacido. Lo que para mí está claro en todo eso es que las numerosas reformas que de estas instituciones educativas se permite el presente a fin de «conformarlas a la época» son, en buena medida, sólo líneas desviadas y extravíos de las sublimes tendencias originarias de su fundación. Y lo que a este respecto podemos atrevernos a esperar del futuro es una renovación, reanimación y depuración tan general del espíritu alemán que, desde él, éstas puedan volver en cierta medida a nacer, y así, tras este volver a nacer, aparezcan a la vez como viejas y como nuevas; mientras que lo que principalmente pretenden ahora es ser simplemente «modernas», y estar «a la altura de los tiempos».

[3] Referencia a Goethe, J. W., *Fausto* I, v. 408.

Sólo en el sentido de esta esperanza hablo de un futuro de nuestras instituciones educativas; y éste es el segundo punto sobre el que desde el principio debo expresar mis disculpas. Es la mayor de las insolencias querer ser profeta, de tal forma que suena irrisorio aclarar que uno no lo quiera ser. Nadie debería dejarse convencer por la voz de las predicciones sobre el futuro de nuestra educación y sobre un futuro, en relación a ello, de nuestros medios y métodos de enseñanza, si no puede demostrar que esa educación futura ya es, en cierta medida, el presente y que sólo tiene que ganar terreno en una proporción más elevada para ejercer una necesaria influencia en el colegio y en los institutos de enseñanza. Permítaseme, pues, tan sólo adivinar el futuro a partir de las vísceras del presente, igual que un arúspice romano; lo que en este caso quiere decir que se le augurará la victoria algún día a una tendencia educativa ya existente, aunque en este momento pudiera no ser querida, estimada, ni estar extendida. Pero ella vencerá, como creo con la mayor de las confianzas, porque cuenta con la mayor y más poderosa de las compañeras de alianza: la *naturaleza*. Para lo cual no podemos dejar de decir que muchos presupuestos de nuestros métodos educativos modernos llevan consigo el carácter de lo innatural, y que las peores debilidades de nuestro presente tienen que ver precisamente con esos innaturales métodos educativos. El que se sienta por completo unido a ese presente y lo asuma como algo «que se comprende por sí mismo» (*Selbstverständlich*), a ése no le envidiamos, ni por esa creencia ni por esa escandalosa palabra erudita de moda, «evidente»; sin embargo, aquel que, llegado al punto de vista diametralmente opuesto, desespere, ése no necesitará tampoco luchar más, y podrá abandonarse a la soledad para quedarse pronto sólo. Entre estas «evidencias» y los solitarios, están sin embargo *los que luchan*, es decir, los llenos de esperanza, cuya expresión más noble y sublime, nuestro gran Schiller[4], la tenemos ante nuestros propios ojos como nos lo muestra Goethe en su *Epílogo a la Campana*:

Su mejilla deviene más roja por momentos
De esa juventud que nunca se nos fue,
De ese coraje que, más tarde o más pronto,
A la resistencia del mundo obtuso vence,
De esa fe que va continuamente en aumento
Ya apremia temeraria, ya se doblega impaciente,
Para que lo bueno actúe, crezca y sirva de provecho
Para que al fin al noble su día le llegue[5].

Lo que he dicho hasta aquí pueden tomarlo, mis estimados oyentes, a modo de prólogo, cuyo objeto debiera ser sólo el de ilustrar el título de mis conferencias y preservarlas de posibles malentendidos y exigencias injustificadas. Para expresar ahora sin demora, desde el comienzo de mis consideraciones, y pasando ya del título a la cuestión, el hilo argumentativo general desde el que se ha de ensayar un enjuiciamiento de nuestras instituciones educativas, una tesis claramente formulada deberá

[4] Para la influencia de Schiller en las concepciones educativas de Nietzsche, cfr. Martin, N., *Nietzsche and Schiller. Untimely Aesthetics*, Oxford, Clarendon Press, 1966, pp. 100 ss.

[5] Fragmento del *Epilog zu Schillers Glocke* de J. W. Goethe, poema compuesto en memoria de Schiller y recitado en público el 10 de agosto de 1805 tras el célebre poema de Schiller *Lied von der Glocke*, y reelaborado después el 10 de mayo de 1815.

llamar la atención del recién llegado sobre dicho comienzo, como si se tratara de un escudo de armas sobre la puerta de una casa en la que está a punto de entrar — siempre que, a la vista de ese escudo, no prefiera volver la espalda a una casa con tal insignia. Mi tesis es la siguiente:

Dos corrientes, en apariencia opuestas, igual de nocivas en sus efectos y confluyentes en sus resultados, dominan actualmente nuestras instituciones educativas que, en su origen, se fundaron sobre muy diversos fundamentos: por un lado, el impulso hacia la mayor *ampliación de la educación* posible; por otro lado, el impulso de *reducción y debilitamiento de la misma*. De acuerdo con la primera pulsión, la educación debe ser llevada a círculos cada vez más amplios. Por lo que se refiere a la otra tendencia, se exige de la educación abandonar sus pretensiones supremas y soberanas y subordinarse de modo servicial a otra forma de vida, a saber, la del Estado. A la vista de estas fatales tendencias de ampliación y reducción, sería desesperante —si pudiera darse el caso— apoyar hasta su victoria a cada una de estas tendencias opuestas verdaderamente alemanas y de gran porvenir: esto es, al impulso de *estrechamiento* y al de *concentración* de la educación como contrapartida a la mayor ampliación posible, y al impulso de *fortalecimiento* y de *autosuficiencia* de la educación como contrapartida a su reducción. Que creamos en la posibilidad de una victoria se justifica porque sabemos que esas dos tendencias de la ampliación y la restricción son contrarias a los propósitos de la naturaleza, así como es verdad que una concentración de la educación en unos pocos es una ley necesaria de esa misma naturaleza, mientras que los otros dos impulsos sólo pueden fundar una Cultura ficticia.

PRÓLOGO

A leer antes de las conferencias,
si bien no se refiere, en realidad, a ellas.[6]

1

El lector de quien espero algo debe tener tres cualidades. Debe ser tranquilo y leer sin prisas; no debe traerse siempre a colación a sí mismo o a su «formación»; y , por último, no puede esperar una tabla de resultados. No prometo ni nuevas tablas ni nuevos planes de estudio para las escuelas de bachillerato y escuelas técnicas. Admiro la naturaleza exuberante de aquellos que están en condiciones de recorrer todo el camino que sube desde las profundidades de la experiencia hasta la cima de los problemas reales de la Cultura, y de nuevo retornar descendiendo, hasta el fondo de los más áridos reglamentos y de las tablas más detalladas; pero satisfecho de haber escalado con esfuerzo una montaña no demasiado alta y de poder disfrutar desde lo alto de vistas más amplias, nunca podré contentar con este libro a los amigos de las tablas. Veo aproximarse un tiempo en el que hombres serios, al servicio de una educación completamente renovada y purificada y trabajando en común, se convertirán de nuevo en legisladores de la enseñanza cotidiana —de la enseñanza que nos lleva precisamente a esa nueva educación—; probablemente vuelvan luego por su parte a hacer tablas...

[6] Este prólogo tiene como redacción preparatoria la introducción a BA.

¡Pero qué lejos queda ese tiempo! ¡Y cuántas cosas no sucederán entre tanto! Quizás, entre ese tiempo y el presente, el bachillerato habrá sido aniquilado, quizás incluso la misma universidad habrá sido eliminada, o cuanto menos habrá una transformación tan grande de las mencionadas instituciones educativas que sus viejas tablas se presentarán a los ojos futuros como residuos de la época de los palafitos.

Este libro está destinado a lectores tranquilos, a hombres que todavía no han sido arrastrados por la vertiginosa prisa de nuestra agitada era y no sienten aún un placer idólatra cuando se echan bajo sus ruedas [...] es decir, ¡a pocos hombres! Éstos no se han acostumbrado todavía a establecer el valor de cada cosa según el ahorro o el despilfarro de tiempo, éstos «tienen todavía tiempo»: les sigue estando permitido, sin reprocharse nada, seleccionar y reunir las mejores horas de la jornada y sus momentos más fecundos y vigorosos para reflexionar sobre el futuro de nuestra educación; éstos pueden permitirse creer que han llegado hasta la noche de una manera aprovechable y digna, a saber, en la *meditatio generis futuri* (*meditación sobre el género futuro*). Un hombre así, todavía no ha olvidado pensar mientras lee, todavía comprende el secreto de leer entre líneas, más aún, es de una naturaleza tan pródiga que reflexiona incluso sobre lo leído, quizás mucho tiempo después de haber dejado el libro. Y, sin duda, no para escribir una reseña u otro libro, sino simplemente ¡por reflexionar! ¡Frívolo derrochador! ¡Él, que es lo bastante tranquilo y despreocupado como para emprender un largo camino con el autor, camino cuyas metas sólo una generación bien tardía verá con claridad! Si el lector, por el contrario, reaccionase con fuerza y saltase de inmediato a los hechos, si quisiese cosechar los frutos del momento por los que estirpes enteras apenas quisieron luchar, entonces habremos de temernos que no entendió al autor.

Finalmente, la tercera y más importante exigencia es la de no traer incesantemente a colación, a la manera del hombre moderno, su persona y su formación como si se tratase de una medida y criterio seguro de todas las cosas. Lo que deseamos es que esté lo bastante formado como para no pensar gran cosa de su propia formación, como para despreciarla incluso: entonces podrá entregarse con la máxima confianza a la tutela del autor, el cual sólo podría atreverse a hablarle a partir de su propia ignorancia y de la conciencia de tal ignorancia. Él no pretenderá otra cosa que un sentimiento fuertemente inflamado de (*Gefühl für*)[7] lo específico de nuestra actual barbarie alemana, de aquello que tan extrañamente nos diferencia, como bárbaros del siglo diecinueve, de los bárbaros de otras épocas.

Ahora bien, con este libro en la mano, él busca a aquellos que son movidos por un sentimiento semejante. ¡Dejaos encontrar, vosotros los aislados, en cuya existencia creo! ¡Vosotros los altruistas, los que padecéis en vosotros mismos los dolores y las perversiones del espíritu alemán! ¡Vosotros los contemplativos, cuya mirada no palpa con presuroso atisbo lo externo de las cosas sino que sabe encontrar la entrada al núcleo de su esencia! ¡Vosotros, hombres magnánimos, en cuyo honor dice Aristóteles que vais por la vida dudando y sin hacer nada, a no ser que un gran honor y una gran obra exijan algo de vosotros[8]! Yo os convoco: ¡tan sólo por esta vez, no os escondáis en las cavernas de vuestro retiro y de vuestra desconfianza! ¡Sed cuando menos lectores de este libro, para más adelante, con vuestros hechos, acabar con él y hundirlo

[7] En alemán, la expresión *Gefühl für* tiene dos significados: por un lado, el de sentimiento que se siente *por o hacia* algo, en tanto estado afectivo del ánimo; por otro, el de sentido que se tiene *para* o *de* algo, en tanto capacidad (como se puede tener p. ej. «sentido del ritmo»). A lo largo de las conferencias, Nietzsche se sirve de esos dos sentidos de forma polivalente, riqueza en la expresión que hemos optado por traducir con «sentimiento de».

[8] Cfr. Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 1124 B.

en el olvido! Comprended que este libro está destinado a ser vuestro heraldo: cuando vosotros mismos, con vuestras propias armas, os presentéis en la palestra, ¿quién querrá entonces mirar hacia atrás, hacia el heraldo que os llamó?

CONFERENCIA I

Mis estimados oyentes: El tema sobre el que tienen intención de reflexionar conmigo es tan serio e importante, y en cierto sentido tan inquietante, que también yo, al igual que ustedes, atendería a cualquiera que prometiese enseñar algo sobre lo mismo, aun cuando fuese todavía persona joven, y aun cuando debiera parecer inverosímil que, por sí mismo, con sus solas fuerzas, pudiese ofrecer algo suficiente y adecuado para un cometido tal. Podría darse la posibilidad de que hubiera *oído* algo cierto sobre la inquietante pregunta por el futuro de nuestras instituciones educativas, algo que quiera volver a contárselo a ustedes; es posible que haya tenido maestros importantes a los que convendría en mayor medida profetizar el futuro, a saber, de forma semejante a los arúspices romanos, a partir de las vísceras del presente. Pueden ustedes esperar algo semejante. Ya fui una vez testigo, por circunstancias extrañas pero en el fondo inocentes, de una conversación que mantenían sobre este tema unos extraños hombres, y los puntos principales de sus consideraciones y la forma misma de afrontar esta cuestión quedaron grabados en mi memoria con tanta firmeza como para no encaminarme yo también en la misma dirección cuando reflexiono sobre cosas semejantes. Sólo que quizá no tenga yo a veces el firme valor del que entonces, delante de mí y para mi sorpresa, dieron prueba aquellos hombres, tanto al pronunciar de forma atrevida verdades prohibidas como al delinear sus propias esperanzas con mayor atrevimiento todavía. Así que me parecía tanto más útil poner por escrito de una vez por todas dicha conversación, a fin de incitar también a otros a emitir un juicio sobre pareceres y sentencias tan sorprendentes; de modo que pensé, por razones concretas, aprovechar la ocasión que estas conferencias públicas me brindaban. En efecto, soy consciente de cuál es el lugar en el que insto a una reflexión general y a un examen amplio sobre aquella conversación, a saber, en una ciudad que busca fomentar, en el sentido más alto, la educación y la enseñanza de sus ciudadanos a una escala que podría dejar avergonzados a Estados más grandes; de manera que no me equivoco si supongo que allí donde uno más *hace* por estas cosas, más *piensa* también acerca de ellas. Al relatar de nuevo aquella conversación, sólo podré ser del todo comprensible para aquellos oyentes que adivinen al instante lo que sólo se pudo insinuar, que completen lo que debió omitirse, que simplemente necesiten que se les refresque la memoria en vez de recibir instrucción. Oigan ahora, estimados oyentes, mi inocente experiencia[9], y la menos inocente conversación de esos hombres cuyo nombre no he dicho hasta ahora.

Pongámonos en la situación de un joven estudiante, es decir, en una situación que, en el movimiento impetuoso e incesante del presente, resulta un tanto inverosímil y

[9] En una carta a Malwida von Meysenbug de 20 de diciembre de 1872, Nietzsche le confiesa sobre esta puesta en escena que sirve de trama a estas conferencias, lo siguiente: «Toda esta puesta en escena a orillas del Rin, así como todo lo que parece autobiográfico, es pura y simple invención. Ya me guardaría yo bien de utilizar episodios verdaderos de mi vida para divertir a los basilenses, o para no divertirlos».

que hay que haber vivido para creer posible semejante ilusión despreocupada, semejante gozo arrancado del instante prácticamente atemporal. En esa situación pasé yo un año en la ciudad universitaria de Bonn, junto al Rin, igual que un amigo de mi misma edad: un año que, por la ausencia de planes u objetivo alguno, liberado de cualquier clase de propósito para el futuro, tenía, según mi modo de sentir actual, algo casi de ensueño delimitado antes y después por dos períodos de vigilia. Ambos vivíamos con mucha tranquilidad, a pesar de convivir con mucha gente que tenía otros intereses y aspiraciones. A veces nos costaba trabajo satisfacer o rechazar las exigencias, demasiado fuertes, de aquellos coetáneos nuestros. Pero incluso ese juego de elementos opuestos sigue hoy teniendo, cuando trato de recordarlo, un carácter semejante al de esos impedimentos diversos que todos hemos vivido en sueños, cuando creemos, por ejemplo, poder volar, pero nos sentimos frenados por obstáculos inexplicables. Tenía en común con mi amigo numerosos recuerdos de aquel período anterior de vigilia, de nuestra época en común en la escuela, y *uno* de dichos recuerdos debo precisarlo mejor, ya que explica la transición a mi inocente experiencia. En un anterior viaje por el Rin, emprendido a finales del verano, había concebido ciertos planes junto con aquel amigo —casi al mismo tiempo y en el mismo lugar, aunque cada uno de nosotros los había pensado por su cuenta—, de modo que ambos nos sentimos obligados a realizarlos, precisamente por aquella insólita coincidencia. Decidimos entonces fundar una pequeña asociación formada por unos pocos compañeros, con la intención de encontrar una organización sólida y vinculante para nuestras tendencias productivas en el arte y en la literatura. Es decir, dicho de forma más sencilla: cada uno de nosotros debía comprometerse a enviar de un mes para otro una producción propia, ya fuera una poesía, o un ensayo, o un proyecto arquitectónico, o una composición musical, producciones sobre las cuales cada uno de los otros tenía derecho a pronunciarse con la franqueza sin reservas de una crítica amiga. De ese modo, vigilándonos mutuamente, pensábamos estimular nuestros impulsos culturales y al mismo tiempo mantenerlos a raya: y, en realidad, el éxito fue tal que nos hizo recordar con sensación de gratitud, por no decir de solemnidad, el momento y el lugar que nos había sugerido semejante idea. Esa sensación encontró pronto un modo justo de expresarse cuando nos prometimos, el uno al otro, hacer todo lo posible por visitar cada año, en aquel día, la solitaria localidad cercana a Rolandseck donde, por aquel entonces, a finales del verano, sentados pensativamente el uno junto al otro, nos habíamos sentido repentinamente inspirados para adoptar la misma decisión. Para ser exactos, no cumplimos esta promesa con el suficiente rigor; pero, precisamente porque nos pesaban en la conciencia varios pecados de omisión, aquel año de vida estudiantil en Bonn, cuando por fin vivíamos a orillas del Rin de forma continuada, los dos decidimos con la mayor firmeza atender en aquella ocasión, no sólo a nuestra promesa, sino también a lo que sentíamos, a nuestro impulso de gratitud, y visitar de forma solemne, el día preciso, la localidad cercana a Rolandseck.

No nos resultó fácil: pues aquel día precisamente la numerosa y animada agrupación de estudiantes que nos impedía volar, nos dio mucho que hacer, tirando con todas sus fuerzas de los hilos que podían mantenernos abajo. Había decidido nuestra agrupación para aquel momento una gran y solemne excursión a Rolandseck, para cerciorarse al final del trimestre estival de la fidelidad de todos sus miembros, enviándolos después a casa con el mejor recuerdo de aquella despedida. Era uno de esos días perfectos que sólo pueden presentarse, por lo menos en nuestro clima, a finales del verano: cielo y tierra en armonía fluyendo plácidamente uno junto al otro, una

maravillosa combinación del calor del sol, del frescor del otoño y de la infinitud azul. Vestidos del modo más variopinto y fantástico en el que, dada la tristeza de todas las demás vestimentas sólo un estudiante podría deleitarse, subimos a un barco de vapor festivamente engalanado en nuestro honor, y plantamos sobre la cubierta la bandera de nuestra asociación. Desde las dos orillas del Rin resonaba, de vez en cuando, un disparo por el que, por orden nuestra, se comunicaba a los habitantes del Rin y, sobre todo, a nuestro posadero de Rolandseck, la noticia de que nos aproximábamos. No voy a contar nada de la bulliciosa entrada triunfal que partió del lugar de desembarco por aquel paraje excitado y curioso, ni de las diversiones y bromas —no al alcance de todos— que nos permitíamos entre nosotros. Paso por alto un banquete cada vez más agitado hasta volverse salvaje, y un increíble espectáculo musical en el que hubieron de participar todos los convidados, ya con ejecuciones de solistas, ya con intervenciones de conjunto, y que yo, como consejero musical de nuestra asociación, había tenido previamente que estudiar y, en ese momento, que dirigir. Hacia el final, algo desordenado y cada vez más veloz, había hecho yo ya una señal a mi amigo, e inmediatamente después del último acorde —semejante a un alarido—, desaparecimos ambos por la puerta; cerrando detrás nuestro de golpe, por decirlo así, un abismo de griteríos.

Al punto, la quietud reparadora y silenciosa de la naturaleza. Las sombras se habían alargado ya un poco y el sol resplandecía inmóvil en el ocaso, y de las ondas verdes y chispeantes del Rin soplaba una fresca brisa sobre nuestros rostros ardientes. Nuestra conmemoración sólo nos comprometía las últimas horas del día, por lo que habíamos pensado dedicar los últimos momentos de luz a una de nuestras solitarias aficiones, de esas tantas que por entonces atesorábamos. Por aquel entonces sentíamos pasión por el tiro de pistola, y esa técnica fue para cada uno de nosotros de gran utilidad en nuestra posterior carrera militar. El sirviente de nuestra agrupación conocía nuestro campo de tiro —algo alejado y en un lugar elevado— y ya nos había llevado allí las pistolas. Aquel lugar se encontraba en el lindero superior del bosque que cubre las colinas bajas de detrás de Rolandseck, sobre una pequeña meseta accidentada, bastante cerca del lugar en el que debíamos conmemorar nuestra fundación. Sobre la pendiente boscosa, a un lado de nuestro campo de tiro, había un pequeño claro que invitaba a sentarse, y que permitía extender la mirada hacia el Rin, por encima de los árboles y la maleza, de manera que las líneas bellas y sinuosas del Siebengebirge, y sobre todo del Drachenfeld, delineaban frente al grupo de árboles el horizonte, mientras que el centro de aquel sector circular lo conformaba el centelleante Rin mismo, sosteniendo entre los brazos la isla de Nonnenwörth. Éste era nuestro sitio, consagrado por sueños y planes en común, al cual queríamos retirarnos en las horas siguientes de la tarde, o mejor, al cual debíamos retirarnos si es que deseábamos concluir el día con el espíritu de nuestra ley.

A un lado, sobre aquella pequeña meseta accidentada, se erguía, a poca distancia, el tronco poderoso de una encina, destacando solitario sobre la superficie sin árboles ni arbustos y sobre las colinas bajas y onduladas. Sobre aquel tronco habíamos tallado tiempo atrás, uniendo nuestras fuerzas, un pentagrama bien visible, que las tormentas y tempestades de los últimos años habían marcado todavía más, ofreciendo una diana excelente para nuestros ejercicios de pistola. Estaba ya bien avanzada la tarde cuando llegamos a nuestro campo de tiro, y desde el tronco de nuestra encina se extendía sobre la meseta inculta y árida una amplia sombra acabada en punta. Estaba todo muy tranquilo; los árboles más altos a nuestros pies nos impe-

dían mirar al fondo en dirección al Rin. Tanto más estremecedor fue, en esta soledad, el sonido atronador de nuestros pistoletazos y, apenas había disparado el segundo proyectil sobre el pentagrama cuando sentí que me agarraban vigorosamente por un brazo, al tiempo que veía a mi amigo interrumpido de una manera semejante mientras estaba cargando su arma.

Cuando me volví, descubrí el rostro irritado de un viejo, al tiempo que sentía a la vez cómo un perro robusto me saltaba a la espalda. Antes de que nosotros —o sea, mi amigo y yo, igualmente inmovilizado por otro camarada algo más joven— pudiéramos articular palabra, ya estaba la voz del viejo resonando con tono violento y amenazante: «¡No! ¡No!», nos gritaba, «¡aquí no se bate uno en duelo! ¡Y vosotros menos que nadie tenéis derecho a ello, jóvenes estudiantes! ¡Abajo las pistolas! ¡Calmaos, reconciliaos, daos la mano! ¡Cómo! Vais a ser la sal de la tierra, la inteligencia del futuro, la semilla de nuestras esperanzas... ¿y ni siquiera podéis libraros de ese insensato catecismo del honor, ni de esas reglas suyas del derecho del más fuerte? No quiero inmiscuirme en los asuntos de vuestro corazón, pero todo esto no le hace mucho honor a vuestras cabezas. Vosotros, cuya juventud ha tenido como educadores a la lengua y a la sabiduría de la Hélade y del Lacio; vosotros, sobre cuyo joven espíritu se han hecho descender los rayos de los nobles y sabios de la hermosa antigüedad con tanto cuidado... ¿vais a tomar como norma de vuestra conducta el código del honor caballeresco, es decir, el código de la insensatez y de la brutalidad? [...] Considerad dicho código como hay que considerarlo, reducidlo a conceptos claros, descubrid su estrecha limitación, y adoptadlo como piedra de toque, no de vuestro corazón, sino de vuestro entendimiento. Si éste no lo reprueba, entonces es que vuestra cabeza no está hecha para trabajar en un campo donde los requisitos necesarios son una enérgica capacidad de juicio que pueda romper con facilidad los lazos del prejuicio, y donde un entendimiento correctamente orientado sea capaz de distinguir con claridad lo verdadero de lo falso, incluso cuando la diferencia esté oculta y no, como aquí, tan al alcance de la mano; en ese caso, queridos amigos, buscad otro modo honorable de andar por el mundo: haceos soldados, o aprended un oficio con beneficio».

A ese discurso agrio —aunque verdadero— nosotros respondimos exaltados, interrumpiéndonos mutuamente: «En primer lugar, se equivoca usted en la cuestión principal: nosotros no estamos aquí en absoluto para batirnos en duelo, sino para practicar el tiro de pistola. En segundo lugar, al parecer no sabe usted cómo se desarrolla un duelo: ¿acaso piensa que podríamos enfrentarnos en esta soledad, como dos salteadores de caminos, sin padrinos, sin médicos, etc.? En tercer y último lugar, cada uno de nosotros tiene su punto de vista sobre el tema de batirse en duelo, y no queremos vernos asaltados ni intimidados por adoctrinamientos como los suyos».

Aquella réplica, poco cortés indudablemente, había causado mala impresión al viejo: si bien, en un primer momento, al notar que no se trataba de un duelo nos había mirado más amistosamente, nuestras palabras finales le enojaron, haciéndole refunfuñar; y cuando nos atrevimos a mencionar nuestros puntos de vista, agarró impetuosamente el brazo de su acompañante, se dio media vuelta, y nos gritó enfadado: «¡No sólo hay que tener puntos de vista, sino también pensamientos!». Entonces el acompañante intervino para exhortarnos: «¡Un poco de respeto, incluso cuando, por esta vez, un hombre como éste haya cometido un error!».

Mientras tanto, mi amigo había vuelto ya a cargar su arma, y gritando «¡cuidado!» disparó de nuevo sobre el pentagrama. Aquella repentina detonación a sus espaldas puso furioso al viejo: se volvió de nuevo, miró a mi amigo con odio, y bajando la

voz dijo a su más joven acompañante: «¿Qué hacemos? Estos jóvenes quieren con sus explosiones acabar conmigo».

«Deben ustedes saber», empezó a decir el más joven volviéndose hacia nosotros, «que sus diversiones explosivas son un auténtico atentado contra la filosofía. Fíjense en este hombre venerable: es capaz incluso de rogarles que no disparen aquí. Y cuando un hombre como éste ruega...».

«Seguirá uno haciendo lo que estaba haciendo», le interrumpió el viejo, mirándonos severamente. — En el fondo, no sabíamos bien qué pensar de lo que estaba ocurriendo. No éramos conscientes de lo que nuestras ruidosas diversiones pudieran tener en común con la filosofía, y tampoco lográbamos comprender por qué debíamos, en razón de incomprensibles deferencias de cortesía, abandonar nuestro campo de tiro, debiendo tener en ese momento un aspecto indeciso y malhumorado. El acompañante vio nuestra momentánea consternación, y nos explicó la situación. «Nos vemos obligados», dijo, «a esperar aquí cerca de ustedes un par de horas. Tenemos una cita por la que un amigo importante de este hombre importante ha de venir aquí esta tarde; y para ese encuentro hemos escogido un sitio de reposo con asientos, aquí en el bosquecillo. No es nada agradable para nosotros sentirnos sobresaltados por sus ejercicios de tiro. Suponemos que su propio sentir les impedirá seguir disparando una vez que sepan que es uno de nuestros más importantes filósofos el que ha escogido esta soledad tranquila y apartada para encontrarse con un amigo suyo»...

Aquella explicación nos intranquilizó todavía más: estábamos viendo ahora venir hacia nosotros un peligro aún mayor que la simple pérdida de nuestro campo de tiro, así que preguntamos precipitadamente: «¿Dónde está ese sitio de reposo? ¿No estará aquí a la izquierda, en el bosquecillo?».

— «Ahí exactamente».

«Pero esta noche ese lugar nos pertenece a nosotros dos», intervino mi amigo. «Ese lugar debemos ocuparlo nosotros», exclamamos los dos.

En aquel momento, nuestra fiesta, decidida desde hacía tiempo, era más importante para nosotros que todos los filósofos del mundo, y la expresión de nuestro sentir fue tan vivo e impetuoso que aquel deseo nuestro, incomprensible en sí mismo pero manifestado con tanto apremio, quizá nos hiciera parecer algo ridículos. Nuestros aguafiestas filósofos nos miraron con una sonrisa interrogativa por lo menos, como si nos tocara entonces hablar a nosotros para disculparnos. Pero nosotros guardamos silencio; pues lo último que queríamos era traicionarnos.

Y, así, ambos grupos nos quedamos callados, el uno frente al otro, mientras la luz del ocaso se extendía por las copas de los árboles. El filósofo miró al sol, el acompañante miró al filósofo, y nosotros dos a nuestro escondite en el bosque que ese día peligraba. Una sensación de rabia se apoderó de nosotros. ¿De qué sirve la filosofía, pensábamos, si nos impide ser nosotros mismos y disfrutar con amigos en soledad, o sea, si nos impide llegar a ser filósofos nosotros mismos? Y es que creíamos que nuestro aniversario era verdaderamente de naturaleza filosófica. En él deseábamos formular intenciones y planes serios para nuestra existencia futura; en solitaria meditación esperábamos encontrar algo que pudiera satisfacer y formar para el futuro lo más hondo de nuestra alma, de manera semejante a como aquella actividad productiva de los años precoces de la adolescencia había hecho en el pasado. En eso precisamente debía consistir aquel acto de auténtica consagración; nada era más decisivo que esto precisamente: estar solos, sentarnos a reflexionar, como cinco años antes cuando nos habíamos juntado para tomar aquella decisión. Debía tratarse de una ce-

remonia silenciosa, todo recuerdo, todo futuro — el presente no serían más que unos puntos suspensivos entre ambas cosas. Y ahora, en nuestro círculo mágico, se había interpuesto un destino adverso... y no sabíamos cómo alejarlo: y es que, en la extrañeza de todo aquel acontecimiento, sentíamos algo misterioso y excitante.

Mientras permanecíamos un buen rato callados, unos junto a otros, en grupos enfrentados, las nubes de la tarde por encima de nosotros se volvían cada vez más rojas, y la tarde se volvía cada vez más serena y apacible; mientras escuchábamos la respiración regular de la naturaleza al concluir satisfecha su obra de arte, el día perfecto, su jornada... confusos y violentos gritos de júbilo se elevaron en medio de la quietud crepuscular, procedentes del Rin. Se oyeron muchas voces a lo lejos — debía de tratarse de nuestros compañeros estudiantes que se habrían propuesto dar un paseo en barca por el Rin. Pensamos que debían de habernos echado en falta y nosotros mismos echamos también algo en falta: casi los dos al mismo tiempo, mi amigo y yo, alzamos la pistola. El eco respondió a nuestros disparos; y, junto con él, llegó hasta nosotros desde abajo, como señal de reconocimiento, un alarido bien conocido. Pues, en nuestra agrupación, como entusiastas tiradores de pistola éramos conocidos tanto como temidos. Sin embargo, en aquel mismo momento vimos nuestro comportamiento como la más grave descortesía hacia los callados forasteros filósofos, que habían permanecido hasta entonces quietos en serena contemplación, y que ante nuestro doble disparo habían saltado a un lado aterrorizados. Nos acercamos rápidamente a ellos, exclamando de forma alterna: «Discúlpennos. Estos disparos han sido los últimos, e iban dirigidos a nuestros compañeros que están en el Rin. Ellos han entendido. ¿Escuchan?... Si ustedes quieren a toda costa quedarse con ese lugar de reposo aquí a la izquierda en el bosquecillo, permítannos al menos que también nosotros nos instalemos ahí. Hay varios asientos: no les estorbaremos; nos sentaremos tranquilos y permaneceremos callados. Pero ya son más de las siete, y *tenemos* ya que irnos hacia allá».

«Todo esto es más misterioso de lo que parece», añadí después de una pausa: «existe entre nosotros una promesa seria de pasar allí las próximas horas; tenemos también razones para ello. Ese lugar es sagrado para nosotros a causa de un bello recuerdo, y, por eso, está destinado también a inaugurarnos un buen futuro. También por ello nos esforzaremos para no dejarles un mal recuerdo — después de haberles alterado y asustado tantas veces».

El filósofo se mantuvo callado; pero el compañero más joven dijo: «Por desgracia, nuestras promesas y nuestras citas nos comprometen de igual manera, tanto en el mismo lugar como en las mismas horas. Podemos atribuirle la responsabilidad de este acontecimiento a algún destino o a algún duende».

«Por lo demás, amigo mío», dijo calmado el filósofo, «estoy ahora más complacido que antes con nuestros jóvenes tiradores de pistola. ¿Has notado qué tranquilos estaban hace un momento, cuando mirábamos al sol? No hablaban, no fumaban, estaban parados, quietos... hasta creo que estaban reflexionando».

Y volviéndose hacia nosotros dijo: «¿*Estaban* ustedes reflexionando? Vayan contándomelo mientras caminamos hacia nuestro lugar común de reposo». Entonces andamos juntos unos pasos y bajamos trepando en la atmósfera caliente y húmeda del bosque que ya estaba bastante oscuro. Mientras caminábamos, mi amigo expuso al filósofo sin reservas sus pensamientos: cómo había temido que aquel día, por primera vez, un filósofo le impidiera filosofar. El anciano se echó a reír. «¡Cómo! ¿Temen ustedes que un filósofo les impida filosofar? Algo así puede suceder: ¿no lo han ex-

perimentado todavía? ¿No han tenido alguna experiencia así en la universidad? ¿No asisten acaso ustedes a las lecciones de filosofía?»... Esta pregunta nos resultó embarazosa: pues no era ése el caso en absoluto. En aquella época todavía creíamos inocentemente que quien tiene en una universidad el cargo y la dignidad de filósofo es también filósofo: carecíamos de experiencia y estábamos mal informados. Indicamos con sinceridad que no habíamos participado en ningún curso de filosofía, pero que, desde luego, corregiríamos nuestra negligencia.

— «Pero, ¿a qué llaman ustedes», preguntó, «eso de filosofar?»

«No disponemos», dije yo, «de una definición. Si bien creemos que sería algo así como querer hacer el serio esfuerzo por pensar el mejor modo de llegar a ser personas cultivadas[10].»

«Eso es mucho y nada a la vez», refunfuñó el filósofo: «¡Piénsenlo bien! Aquí están nuestros asientos: situémonos unos lejos de los otros. No les quiero impedir reflexionar sobre el modo de llegar a ser personas cultivadas. Les deseo buena suerte y... puntos de vista como en la cuestión del duelo, puntos de vista correctos, propios, cultos y nuevos. El filósofo no quiere impedirles filosofar; tan sólo, no le asusten con sus pistolas. Imiten ustedes a los jóvenes pitagóricos: éstos debían guardar silencio durante cinco años como discípulos de una auténtica filosofía... quizá lo consigan ustedes durante cinco cuartos de hora, al servicio de su propia formación futura a la que con tanta premura se dedican.»

Habíamos llegado a nuestra meta: comenzó nuestra fiesta de aniversario. Una vez más, como entonces cinco años antes, el Rin se deslizaba entre suaves brumas; una vez más, como entonces, el cielo resplandecía, el bosque desprendía un dulce aroma. La esquina más apartada de un asiento alejado nos acogió: allí nos sentamos casi escondiéndonos, de manera que ni el filósofo ni su acompañante pudieran vernos el rostro. Estábamos solos; cuando la voz del filósofo llegaba amortiguada hasta nosotros, casi se había transformado en una música natural a través del movimiento susurrante de las hojas de los árboles y del murmullo de una existencia de mil caras. Aquella voz tenía el efecto de un sonido parecido a un lejano y monótono lamento. No hubo verdaderamente nada que nos perturbara.

Y así pasó el tiempo durante el que el ocaso perdía cada vez más su color, y el recuerdo de nuestra juvenil empresa educativa se presentaba cada vez más claro ante nosotros. Así, pues, nos pareció que debíamos la mayor gratitud a aquella singular asociación: había supuesto para nosotros, no sólo un complemento a nuestros estudios de bachillerato, sino la auténtica sociedad pródiga[11], en cuyo marco habíamos inscrito nuestra escuela de bachillerato como un medio particular al servicio de nuestra aspiración universal a la cultura.

Éramos conscientes de no haber pensado por aquel entonces, gracias a nuestra asociación, en lo que se llama profesión. La sistemática explotación que el Estado hace de esos años, en los que quiere formar lo antes posible a funcionarios utilizables

[10] Sobre el concepto de filosofía como cohesión del conjunto del saber e integración entre aprendizaje individual y visión global, cfr. Schleiermacher, F., *op. cit.*, p. 558. También Fichte, J. G., «Einige Vorlesungen über die Bestimmung des Gelherten», en *Fichtes Werke*, ed. I. H. Fichte, Gruyter, Berlín, 1971, vol. IV: «Politik und Moral», p. 325; y asimismo Schelling, F. W. J., «Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums», en M. Schröter (ed.), *Schellings Werke*, Beck, Múnich, 1927, vol. III, pp. 235-236.

[11] Alusión a *die fruchtbringende Gesellschaft*, fundada en Weimar en 1617, según el modelo de la *Accademia della Crusca*.

y asegurarse con exámenes excesivamente duros su docilidad incondicional, quedaba muy lejos de nuestra formación. Y lo poco que habíamos estado determinados por un sentido utilitario o por intención alguna de obtener una pronta promoción y una rápida carrera profesional se debía en cada uno de nosotros al hecho, aparentemente reconfortante aquellos días de que no sabíamos lo que íbamos a ser y a que ni siquiera nos preocupara lo más mínimo este punto. Esta dichosa despreocupación la había alimentado nuestra asociación: en el aniversario de ésta, nos sentíamos agradecidos de todo corazón por ella. Ya he dicho que este disfrutar el momento sin pensar en ninguna meta, este balancearse en la mecedora del instante debe parecerle a nuestro presente, contrario a todo lo inútil, como no merecedor de crédito y censurable en cualquier caso. ¡Qué inútiles éramos! ¡Y qué orgullosos estábamos de ser tan inútiles! Cada uno de nosotros habría podido disputarle al otro el honor de ser el más inútil. No queríamos dar a entender nada ni defender nada ni perseguir nada: queríamos carecer de porvenir, sólo queríamos no servir para nada más que para estar cómodamente tendidos en el umbral del presente... ¡y realmente no servíamos para nada, dichosos de nosotros!

Efectivamente, ¡así nos lo parecía entonces, estimados oyentes!

Entregado a aquellas solemnes consideraciones sobre mí mismo, estaba ya prácticamente a punto de abordar en ese tono autocomplaciente la cuestión del futuro de *nuestras* instituciones educativas cuando comencé lentamente a advertir que la música natural proveniente del lejano asiento del filósofo había perdido su carácter anterior y llegaba hasta nosotros mucho más penetrante y articulada. De repente fui consciente de que estaba escuchando, de que estaba escuchando a hurtadillas, de que escuchaba con atención apasionadamente y con los oídos bien abiertos. Di un toque a mi amigo, tal vez cansado, y en voz baja le dije: «¡No te duermas! Aquí hay cosas de las que podemos aprender. Nos incumben, aunque no estén dirigidas a nosotros».

Efectivamente, oí cómo el joven acompañante se defendía con cierta agitación, y cómo el filósofo, en cambio, le atacaba con un timbre de voz cada vez más fuerte. «No has cambiado», le gritaba, «por desgracia, no has cambiado; me parece increíble que seas todavía el mismo de hace siete años, cuando te vi por última vez, cuando te despedí con dudosas esperanzas. Desgraciadamente debo volver a quitarte, y no con placer, ese manto de cultura moderna con el que te has cubierto en este tiempo... Y debajo, ¿qué encuentro? Pues el mismo e inmutable carácter «inteligible», como lo entiende Kant[12], pero también, por desgracia, el mismo carácter intelectual inalterado — lo que probablemente sea también una necesidad, aunque poco reconfortante. ¡Me pregunto para qué he vivido como filósofo, si los años enteros que has vivido junto a mí no han dejado impresiones más claras a pesar de tu espíritu nada obtuso y de tu deseo real de aprender! Hoy te comportas como alguien que no haya oído nunca, en relación con toda educación, el principio cardinal sobre el que tantas veces volví en el curso de nuestras relaciones precedentes. Pues bien, ¿cuál era ese principio?» —

— «Lo recuerdo», respondió el reconvenido discípulo: «Acostumbraba usted a decir que ninguna persona perseguiría la cultura si supiera lo increíblemente pequeño que es, y que puede llegar ser, el número de personas auténticamente cultas. Y con todo, ese pequeño número de personas verdaderamente cultas no será siquiera posible si una gran masa, ordenada a ello en el fondo contra su propia naturaleza y sólo

[12] Cfr. Kant, I., *Kritik der praktischen Vernunft*, Akademie der Wissenschaften, Berlín, 1908, vol. IV, p. 98.

por un engaño seductor, no entra en relación con la educación. En consecuencia, no se debe revelar públicamente nada de esta ridícula falta de proporcionalidad entre el número de personas verdaderamente cultas y el enorme aparato educativo. Aquí se esconde el verdadero secreto de la cultura: en el hecho de que innumerables personas aspiran a la cultura y trabajan con vistas a la cultura, aparentemente en su propio interés pero, en realidad, sólo para hacer posible la existencia de unas pocas personas».

«Ése es el principio», dijo el filósofo, «y, sin embargo, ¡has podido olvidar su verdadero sentido hasta el punto de creer ser tú mismo uno de esos pocos! Ya has pensado en ello... ya lo veo. Por lo demás, eso es algo que forma parte de las indignas peculiaridades de nuestro cultivado presente. Democratizamos los derechos del genio para eludir el trabajo cultural propio y la miseria cultural (*Bildungsnoth*) propia. Cuando es posible, todos quieren sentarse a la sombra del árbol que ha plantado el genio. Quisiéramos sustraernos a la dura necesidad de tener que trabajar para el genio con el fin de hacer posible su surgimiento. ¡Cómo! ¿Eres demasiado orgulloso para querer ser profesor? ¿Desprecias a la multitud que se agolpa en torno a ti para aprender? ¿Hablas con desprecio de la tarea del profesor? ¿Y querrías entonces, desmarcándote hostilmente de esa multitud, llevar una vida solitaria imitándome a mí y a mi modo de vida? ¿Crees que puedes alcanzar, sin más y de un salto, lo que yo he conseguido después de una larga y obstinada lucha para poder vivir como un filósofo? ¿Y no temes que la soledad se vengue de ti? Anda, prueba a ser un ermitaño de la cultura... ¡Hay que poseer una riqueza sobreabundante si se quiere vivir para uno mismo en lugar de para los demás!... ... ¡Curiosos discípulos! Siempre creen tener que imitar precisamente lo más difícil y elevado, lo que sólo le ha sido posible al maestro; cuando, en realidad, deberían saber lo difícil y peligroso que es esto, y cuántos excelentes talentos podrían perecer por ello».

— «No quiero ocultarle nada, profesor», dijo en este punto el acompañante. «He escuchado de usted demasiadas cosas y he estado junto a usted demasiado tiempo como para poder dedicarme a nuestro actual sistema educativo y de enseñanza en cuerpo y alma. Veo con demasiada claridad los errores y anomalías insalvables que usted solía señalar... y, sin embargo, apenas veo la fuerza en mí con la que, luchando con coraje, pudiera tener éxito. Un desaliento general se ha apoderado de mí: la huida a la soledad no ha sido cosa de soberbia ni de presunción. Me gustaría describirle las peculiaridades que he descubierto en los problemas de la educación y la enseñanza que se discuten hoy de forma tan viva e insistente. A mí me parece que hay que diferenciar dos corrientes opuestas. Dos corrientes en apariencia opuestas, igual de nocivas en sus efectos pero confluyentes en sus resultados, dominan el presente de nuestras instituciones educativas: por un lado, el impulso hacia la mayor *ampliación* y *difusión* posible de la educación; y el impulso de *disminución* y *debilitamiento* de la educación misma[13]. Por diversas razones, la educación debe ser llevada a los círculos

[13] «Es necesaria una *restricción* en contraposición a la tendencia a la extensión. Como fundamento de esta tendencia a la extensión está: 1) el optimismo de los economistas políticos — tanto conocimiento como sea posible — la máxima producción posible — la mayor felicidad posible; 2) el miedo ante la opresión religiosa; 3) la fe en la masa, la falta de fe en el genio. Contra esta tendencia trabaja para una *disminución*: 1) la división del trabajo, también para la ciencia; 2) las diversas iglesias; 3) el miedo ante el socialismo, como un fruto de aquel optimismo. Nuestro punto de vista es el de la *restricción* y el de la concentración, por lo tanto *reforzamiento* (contra 2.) y *restricción* (contra 1.). Aquí tiene la palabra la *naturaleza*. Aquéllas son *aspiraciones*, éstas son *verdades*. Todas

más amplios — eso es lo que exige la primera tendencia. La otra exige, en cambio, a la propia educación abandonar sus pretensiones supremas, nobilísimas y más sublimes, y darse por satisfecha poniéndose al servicio de cualquier otra forma de vida, por ejemplo, el Estado.

Creo haber notado de qué lado procede la llamada a la mayor ampliación y difusión de la educación posible. Esta ampliación es parte de los dogmas preferidos de la economía política de nuestro presente. Conocimiento y educación en la mayor cantidad posible —por tanto, producción y necesidades en la mayor cantidad posible— por tanto, felicidad en la mayor cantidad posible: ésa es la fórmula poco más o menos. Tenemos aquí, como objetivo último de la educación, la utilidad, o, más concretamente, la ganancia, la mayor ganancia posible de dinero. Tomando como base esta tendencia, habría que definir la educación como el discernimiento con el que se mantiene uno «a la altura de su tiempo», con el que se conocen las maneras de hacer dinero de la forma más fácil, y con el que se dominan los medios por los que discurre el comercio entre hombres y pueblos. De acuerdo con eso, la auténtica tarea de la educación consistiría en formar cuantos más hombres «de curso corriente» fuera posibles, a la manera en la que se dice «de curso corriente» de una moneda. Cuantos más numerosos sean dichos hombres de curso corriente, tanto más feliz será un pueblo. Y el fin de los institutos educativos modernos deberá ser precisamente ése: exigir a cada persona todo lo que su naturaleza le permita llegar a ser «de curso corriente», formarla de tal modo que obtenga, de su cantidad de conocimiento y de saber, la mayor cantidad de felicidad y de ganancia posibles. Todo el mundo deberá estar en condiciones de evaluarse a sí mismo con precisión, deberá saber cuánto puede exigir de la vida. La «alianza entre inteligencia y posesión», que se plantea en estas ideas, se presenta abiertamente como una exigencia moral. Se desprecia, por tanto, toda educación que produzca solitarios, que sitúe fines más allá del dinero y de la ganancia, que consuma mucho tiempo[14]; a esas otras tendencias educativas se las suele tildar de «egoísmo excelso», de «epicureísmo inmoral de la educación». De acuerdo con la moral aquí en vigor, lo que ciertamente se requiere es algo diametralmente opuesto, a saber, una educación *rápida,* encaminada a convertirnos rápidamente en seres que ganen dinero, pero también una educación lo suficientemente capaz de poder convertirnos en seres que ganen *muchísimo* dinero. Al hombre se le ofrece Cultura sólo en la proporción que exige el interés de la ganancia; y lo que se le exige es que llegue a esa proporción. En resumen: la humanidad tiene una pretensión necesaria de felicidad terrenal; para eso es necesaria la educación... ¡pero tan sólo para eso!»

«Quiero añadir algo en este punto», dijo el filósofo. «A partir de esa perspectiva que has descrito con toda claridad, surge el gran, por no decir enorme, peligro de que

---

nuestras *instituciones educativas* (que se han originado desde estas aspiraciones) se han de medir en función de esta *verdad primordial.* Pero la *validez* de la *verdad* es, según las épocas, muy distinta: aquellos principios que fundamentan las aspiraciones pretenden también la verdad y por consiguiente *encubren* la *verdad.* Ambas aspiraciones, como *máximas educativas,* podrían ciertamente tener la consecuencia de disminuir el *nivel* de la aristocracia espiritual y atenuar su influjo. Pues también la aristocracia de nacimiento del espíritu debe tener una *educación* y un *valor* a su medida. El principio educativo correcto sólo puede ser el de relacionar de una manera justa a la gran masa con *la aristocracia espiritual*: ésta es la verdadera *tarea de la cultura* (según las tres posibilidades de Hesíodo); la *organización del Estado del genio — ésta es la verdadera República platónica». FP I, 14 [11].*

[14] «La vida de hoy es un negocio, antes era una existencia. Apenas si existía el pueblo en conjunto, pero, en cambio, florecía lo popular». Burckhardt, J., *Reflexiones sobre la historia universal,* trad. W. Roces, FCE, México, 1971, p. 112.

la gran masa, en un momento determinado, se salte el escalón intermedio y vaya derecha a esa felicidad terrenal. Eso es a lo que hoy se le llama la «cuestión social». Efectivamente, a esa masa le podría parecer que, de acuerdo con eso, la educación para la mayor parte de los hombres es sólo un medio para la felicidad terrenal de unos pocos: la «educación más universal posible» debilita la educación hasta tal punto que ya no puede fundar ningún privilegio ni garantizar ningún respeto. La educación más universal es justo la barbarie. Pero no quiero interrumpir tu exposición.»

El acompañante continuó: «Para esa ampliación y difusión de la educación, anhelada por doquier con tanto ímpetu, existen otros motivos además de ese dogma tan popular de la economía política. En algunos países, el miedo a una opresión religiosa es tan común, y el temor a las consecuencias de esta opresión religiosa está tan arraigado, que en todas las clases sociales se va con un deseo fuerte al encuentro de la educación, asimilando precisamente aquellos elementos suyos que suelen anular los instintos religiosos. Por otro lado, ocurre a veces que un Estado, en beneficio de su propia existencia, persigue la mayor extensión posible de la educación porque se sabe lo bastante fuerte como para poder someter bajo su yugo incluso al más fuerte desencadenamiento de la educación, y eso lo ha justificado por el hecho de que, en su competencia con los otros Estados, la extendidísima educación de sus funcionarios o de sus ejércitos acaba siendo una ventaja para ese Estado. En este caso, los fundamentos de un Estado deben ser tan amplios y sólidos como para poder sostener la complicada bóveda de la educación, igual que en el primer caso los vestigios de una opresión religiosa anterior deben ser lo bastante perceptibles como para instar a un remedio tan desesperado. — Por consiguiente, cuando el grito de guerra de la masa exige la más amplia cultura para el pueblo, yo suelo diferenciar si lo que ha movido a ese grito de guerra ha sido una tendencia exagerada a la ganancia y a la posesión, o el estigma de una opresión religiosa anterior, o la clara conciencia que un Estado tiene de sí mismo. En cambio, me ha parecido que, por muchos otros lados diferentes, se entona otra canción, desde luego menos sonora pero con no menos énfasis; a saber, la canción de la *reducción de la educación*. En todos los ambientes eruditos se suele susurrar al oído esta canción: que con el ansiado uso del erudito al servicio de su ciencia, su *formación* se volverá cada vez más casual e inverosímil. Pues el estudio de las ciencias está ahora tan ampliamente extendido que quien quiera seguir produciendo algo en ese campo y tenga buenas dotes, aunque no sean excepcionales, deberá dedicarse a una rama del todo especializada, permaneciendo, en cambio, ajeno a todas las demás. De este modo, aunque en su especialidad sea superior al *vulgus*, en todo lo demás, o sea, en todas las cuestiones esenciales, seguirá formando parte de él. Un especialista de calidad se asemeja, pues, al obrero que a lo largo de toda su vida no hace otra cosa que un determinado tornillo o una manivela para un determinado utensilio o para una máquina, en lo que, indudablemente, adquirirá un increíble virtuosismo. En Alemania, donde estos hechos dolorosos se saben cubrir con el glorioso manto del pensamiento, se admira mucho esa limitada especialización de nuestros eruditos y su cada vez más acentuada desviación de la auténtica educación, considerándola un fenómeno ético. La «fidelidad en los detalles», la «fidelidad del recadero» se convierte en tema de ostentación, y la falta de formación fuera de la propia especialización, se exhibe como señal de una noble moderación. Durante siglos y siglos, entender por hombre de cultura al erudito, y sólo al erudito, se ha considerado algo evidente. Partiendo de la experiencia de nuestra época, difícilmente nos sentiremos motivados a una equiparación tan ingenua; y es que hoy la explotación de un hombre en favor de las

ciencias es un principio aceptado en todas partes sin vacilaciones. ¿Quién se pregunta todavía por el valor de una ciencia que consume a sus criaturas de una forma tan vampírica? La división del trabajo en las ciencias tiende prácticamente hacia el mismo objetivo al que aquí y allá aspiran las religiones de forma consciente: a una disminución de la educación, o, mejor, a su aniquilación. Pero eso que para algunas religiones, con arreglo a su origen y a su historia, es una pretensión en todo punto justificada, podría llevar a la ciencia a arrojarse a las llamas. Hemos llegado ya hasta el extremo de que en todas las cuestiones generales de naturaleza seria, especialmente en los problemas filosóficos más elevados, el hombre de ciencia como tal no puede ya tomar la palabra. En cambio, ese viscoso tejido conjuntivo que se ha introducido hoy entre las ciencias, el periodismo (*Journalistik*), cree ver aquí su cometido[15], y lo cumple con arreglo a su naturaleza, es decir, como su nombre indica, tratándolo como un trabajo a jornal. Efectivamente, en el periodismo confluyen las dos orientaciones; la ampliación y la reducción de la educación se dan aquí la mano. El periódico ocupa directamente el lugar de la educación, y quien abriga todavía pretensiones culturales, aunque sea como erudito, suele apoyarse en ese viscoso tejido conjuntivo que suelda las juntas entre todas las formas de vida, todos los estamentos, todas las artes, todas las ciencias, y que es tan sólido y seguro como suele serlo el papel de periódico. En el periódico culmina el auténtico propósito educativo de nuestro presente; del mismo modo que el periodista, el esclavo del instante, ha sustituido al gran genio, al guía para todas las épocas, al que redime del instante. Ahora dígame usted mismo, distinguido maestro, ¿qué esperanzas podría yo abrigar en esta lucha contra la perversión en todas partes alcanzada de todas las auténticas aspiraciones educativas? ¿Con qué coraje podría yo presentarme como un profesor aislado, sabiendo que, sobre cada semilla de verdadera educación echada en tierra, de inmediato pasaría despiadadamente por encima de ella la apisonadora de esta pseudocultura? Piense en lo inútil que debe resultar hoy el agotador trabajo del profesor que, por ejemplo, desee conducir a un alumno hasta el mundo helénico, tan infinitamente lejano y difícil de alcanzar, porque lo considera la auténtica patria de la educación, mientras ese mismo escolar una hora después tomará un periódico o una novela de moda, o sea, cualquiera de esos libros cultos cuyo estilo lleva ya en sí el nauseabundo blasón de la barbarie educativa actual»...

— «¡Para un momento! —le interrumpió en aquel punto el filósofo, con voz fuerte y compasiva— Ahora te comprendo mejor, y no debería haberte dicho antes palabras tan duras. Tienes razón en todo, menos en tu desánimo. Ahora voy yo a decirte algo para tu consuelo.»

[15] «La opinión pública —había escrito Hegel—, contiene en sí los eternos principios sustanciales de la justicia, el verdadero contenido y el resultado de la totalidad de la constitución, de la legislación y de la situación en general, en la forma del sano entendimiento común, que es el fundamento ético que atraviesa a todos en la figura de los prejuicios. Es ella también la que contiene las verdaderas necesidades y las tendencias correctas de la realidad». Hegel, G. W. F., *Principios de la filosofía del derecho*, trad. cast. J. L. Vermal, Edhasa, Barcelona, 1988, p. 400. Cfr. FP I, 8 [82] y 8 [61 y 62].

CONFERENCIA II

¡Mis estimados oyentes! Aquellos de entre ustedes a quienes en este momento saludo como a oyentes míos, y que quizá sólo hayan oído rumores de mi conferencia pronunciada hace tres semanas, deberán permitirme que les introduzca, sin otros preparativos, en medio de un diálogo serio que había yo comenzado entonces a referir, y cuyos últimos desarrollos recordaré ahora. El acompañante más joven del filósofo acababa de excusarse de un modo profundo y sincero ante su importante maestro, dando las razones que le habían llevado, presa del desánimo, a abandonar su puesto de profesor y pasar los días desconsolado en una soledad voluntariamente elegida. La causa de semejante decisión había que atribuirla a todo menos a una soberbia arrogancia. «Demasiadas cosas», dijo el honrado discípulo, «he escuchado de usted, profesor; demasiado tiempo he estado junto a usted como para poder dedicarme con entusiasmo a nuestro sistema educativo y de enseñanza tal como existe hoy. Veo con demasiada claridad los errores y anomalías insalvables que usted solía señalar; y, sin embargo, apenas veo la fuerza en mí con la que, luchando con coraje, pudiera tener éxito y hacer añicos los bastiones de esta presunta educación. Un desaliento general se ha apoderado de mí; la huida a la soledad no ha sido cosa de soberbia ni de presunción.» A continuación, añadiéndolo a su disculpa, había descrito las peculiaridades generales de ese sistema educativo, de tal manera que el filósofo no había podido por menos que interrumpirlo con voz compasiva, tranquilizándolo. «Para un momento, amigo mío», dijo: «ahora te comprendo mejor, y no debería haberte dicho antes palabras tan duras. Tienes razón en todo, menos en tu desánimo. Ahora voy yo a decirte algo para tu consuelo. ¿Cuánto tiempo crees que durará en la escuela de nuestro presente esa actitud educativa tan difícil de soportar para ti? No quiero ocultarte lo que creo en ese sentido: se le ha acabado el tiempo, sus días están contados. El primero que se atreva a ser honesto en este terreno podrá escuchar el eco de su honestidad devuelto por mil almas valientes. Y es que, en el fondo, existe entre los hombres mejor dotados del presente y de más vivos sentimientos, un acuerdo tácito: todos y cada uno de ellos saben lo que han tenido que soportar a causa del estado actual de la escuela, así que todos querrían librar a los que vengan después del mismo peso aunque tengan que sacrificarse por ello. El hecho, sin embargo, de que no logre manifestarse por ningún lado una honestidad total tiene su triste causa en la pedagógica pobreza intelectual (*Geistesarmut*) propia de los profesores de nuestro tiempo: faltan aquí los talentos realmente inventivos, faltan aquí los hombres verdaderamente prácticos, es decir, los que tienen ideas buenas y nuevas y saben que la genialidad y la praxis verdaderas deben encontrarse necesariamente en el mismo individuo; mientras que a los prácticos insulsos les faltan nuevas ideas, y por eso también una praxis de verdad. Basta familiarizarse con la literatura pedagógica de este presente: tiene que estar muy echado a perder *aquel* que, cuando estudie este tema, no se horrorice ante la suprema pobreza intelectual ni ante esta danza en círculo verdaderamente torpe. A este respecto, la filosofía debe comenzar no ya con el asombro, sino con el horror; y a quien no esté en condiciones de sentirlo hay que rogarle no tocar las cuestiones pedagógicas. Por regla general, hasta ahora ha ocurrido lo contrario: quienes se horrorizaron huyeron como tú, mi infeliz amigo, espantados, y quienes permanecieron impávidos, templados, metieron del modo más grosero sus manazas en la más delicada de todas las técnicas que en un arte pueda haber, en la técnica de la educación. Pero eso no podrá durar mucho tiempo más: llegará, por fin, el hombre honesto que tenga esas buenas y nuevas ideas, y que para su realización se atreva a romper con la situación actual; mostrará, por fin,

con un gran ejemplo lo que aquellas manazas —las únicas que hasta ahora han actuado— no están en condiciones de imitar. Entonces se empezará por todas partes cuanto menos a distinguir, se advertirá cuanto menos el contraste y se podrá reflexionar sobre sus causas, mientras que hoy siguen siendo muchos los que creen, con buena fe, que las manazas forman parte del oficio de pedagogo.

—Yo quisiera, estimado profesor —dijo en ese punto el acompañante— que me ayudara mediante un ejemplo concreto a alimentar esa esperanza de la que tan audazmente me habla. Ambos conocemos la escuela de bachillerato: ¿cree usted, por ejemplo, respecto a esa institución, que se podría acabar con sus viejos y rígidos hábitos con ayuda de la honestidad y de buenas y nuevas ideas? Lo que protege aquí contra los arietes de un asalto, me parece a mí, no es una muralla, sino la más fatal rigidez de los principios sobre los que todo se desliza. El asaltante no tiene un adversario visible y firme a quien destruir; antes bien, dicho adversario está disfrazado, puede transformarse en cien figuras, y en una de éstas puede escapar del fuerte golpe para confundir siempre de nuevo al asaltante con una concesión cobarde y un tenaz retroceso. La escuela de bachillerato ha sido la que me ha empujado a una huida desalentada a la soledad, porque tengo la sensación de que todas las demás instituciones educativas habrán de ceder si la lucha lleva aquí a la victoria, y de que quien aquí pierda el ánimo habrá también de perderlo en las cuestiones pedagógicas más serias. Así pues, instrúyame, maestro, acerca de la escuela de bachillerato: ¿qué destrucción del bachillerato podemos esperar, y qué nuevo renacer?...

—También yo —dijo el filósofo— atribuyo a la escuela de bachillerato una importancia tan grande como tú: todas las demás instituciones deben medirse con el criterio de la meta educativa a la que se aspira con el bachillerato; sufren con los extravíos de *sus* tendencias, por lo que con la depuración y la renovación de la escuela, se depurarán y renovarán igualmente[16]. Ni siquiera la universidad puede pretender para sí en este momento una importancia semejante como centro motor, puesto que en su estructura actual cabe considerarla, por lo menos en *un* aspecto importante, un mero colofón de la tendencia del bachillerato — tal y como más tarde te explicaré. Por el momento vamos a considerar juntos lo que me inspira la esperanzadora alternativa de que, *o bien* el espíritu del bachillerato cultivado hasta ahora, tan variopinto y tan difícil de captar, se disipará completamente en el aire, o bien habrá que depurarlo y renovarlo de raíz. Y para no asustarte con principios universales, pensemos, en primer lugar, en una de esas experiencias del bachillerato, de esas que todos hemos tenido, y de la que hoy todos sufrimos. ¿Qué es hoy, considerada de manera estricta, *la enseñanza de la lengua alemana* en el bachillerato?

Antes que nada, voy a decirte lo que debería ser. Por naturaleza, hoy cualquiera habla y escribe la lengua alemana de forma tan incorrecta y vulgar como sólo es posible en una era de alemán de periódico; por eso, al adolescente que está creciendo y está noblemente dotado habría que colocarlo por la fuerza bajo la campana de vidrio del buen gusto y de una rígida disciplina[17] lingüística; si eso no es posible, entonces

[16] Para una contextualización de esta discusión, cfr. Jarausch, K. H., *Students, Society and Politics in Imperial Germany. The Rise of Academic Illiberalism*, Princeton Univ. Press, 1982; Herrlitz, H. G., *Studium als Standesprivileg. Die Entstehung des Maturitätsproblem im 18. Jahrhundert. Lehrplan und gesellschaftliche Untersuchungen*, Fráncfort, 1973; Michalsky, H., *Bildungspolitik und Bildungsreform in Preusssen. Die Bedeutung des Unterrrichtswesen als Faktor des sozialen und politischen Wandels beim Übergang von der Ständischen zur bürgerlich-liberalen Gesellschaft*, Weinheim, 1978.

[17] En alemán: *Zucht*. Se vislumbra a lo largo de todo este texto el uso polémico del concepto *Zucht* (cría, cultivo, disciplina) como forma de educación superior a través del adiestramiento, en directa oposición a *Zähmung* y *Ausgleichung*, propios de la moral común.

prefiero volver enseguida a hablar en latín, porque me avergüenzo de una lengua tan desfigurada y echada a perder. Qué otro objetivo debiera tener una institución educativa superior en este punto si no el de, con autoridad y rigor digno, llevar por el camino recto a los jóvenes lingüísticamente embrutecidos, exhortándoles: «¡Tomaos en serio vuestra lengua! Quien no consiga sentir en ello un deber sagrado, no tendrá en él ni siquiera el germen para una educación superior[18]. Ahí podrá verse cuánto o cuán poco apreciáis el arte y hasta qué punto estáis emparentados con el arte, ahí, en el modo de tratar vuestra lengua materna. Si no llegáis a tanto como a sentir asco ante ciertas palabras y ciertos giros lingüísticos de nuestro condicionamiento periodístico, entonces podéis dejar ya de perseguir la cultura. Y es que ahí, lo más cerca de vosotros, siempre que habláis y escribís tenéis una piedra de toque con la que juzgar lo difícil y grandiosa que es la tarea del hombre de cultura, y cuán improbable habrá de ser que muchos de vosotros alcancéis la verdadera educación». — Según el espíritu de semejante discurso, el profesor de alemán en el bachillerato tendría la obligación de llamar la atención de sus escolares sobre miles de detalles y de prohibirles incluso —con toda la seguridad que proporciona el buen gusto— el uso de palabras tales como, por ejemplo, reclamar, cobrar/acaparar, tener en cuenta una cosa, tomar la iniciativa, evidente, y así *cum taedio in infinitum* (con tedio hasta el infinito). El mismo profesor, además, debería mostrar en nuestros autores clásicos línea a línea con cuánto cuidado y rigor hay que tomar las expresiones cuando en el corazón se tiene el sentimiento artístico correcto y delante de los ojos la completa comprensibilidad de todo lo que escribe. Obligará a sus alumnos a expresar, una y otra vez y de modo cada vez mejor, el mismo pensamiento, y su empeño no tendrá límites hasta que los alumnos menos dotados lleguen a un santo terror por la lengua y los más dotados a un noble entusiasmo por ella. He aquí, pues, un cometido de la llamada educación formal, y uno de los cometidos más valiosos. ¿Y qué es lo que encontramos ahora en el bachillerato, en lugar de la llamada educación formal? — Quien sepa clasificar con el rótulo correcto lo que hay aquí, sabrá que hay que pensar la actual escuela de bachillerato como una falsa institución educativa: descubrirá efectivamente que el bachillerato, de acuerdo con su formación originaria, no enseña para la educación, sino sólo para la erudición; y más aún, observará que últimamente ha tomado un rumbo como de no querer ya siquiera enseñar para la erudición, sino para el periodismo. Esto se puede ver en la forma en que se imparte la enseñanza del alemán como ejemplo más que fiable. En lugar de esa instrucción puramente práctica, con la que el profesor debería habituar a sus escolares a un riguroso autoaprendizaje de la lengua, vemos en todas partes el planteamiento de un tratamiento histórico-erudito de la lengua materna. Es decir, se procede con ella como si fuera una lengua muerta, y como si no existiera obligación alguna con el presente y el futuro de dicha lengua. El método histórico se ha vuelto tan corriente en nuestra época que hasta el cuerpo vivo de la lengua lo entregamos a los estudios anatómicos de la historia. Aquí es donde comienza, sin embargo, la educación, sabiendo tratar lo vivo como algo vivo; aquí es donde comienza la tarea del profesor, reprimiendo el apremiante «interés histórico» donde, antes que nada, hay que actuar correctamente en vez de conocer. Nuestra lengua materna es un ámbito en el que el alumno debe aprender a actuar correctamente; y sólo

[18] Para la importancia del estudio de la lengua en la *Bildung* como construcción de la individualidad y unificación del saber, cfr. Schleiermacher, F., «Gelegentliche Gedanken über Universitäten in deutsches Sinn», en *Werke*, Scientia, Aalen, 1967, vol. IV, pp. 551 ss.

de acuerdo a esta faceta práctica, la enseñanza del alemán resulta necesaria en nuestras instituciones educativas. Indudablemente, el método histórico resulta mucho más fácil y cómodo para el profesor; parece requerir una disposición mucho más modesta y, en general, un vuelo más a la baja por parte de su querer y su aspirar. Pero esa misma observación habremos de hacerla en todos los campos de la realidad pedagógica: lo que resulta más fácil y más cómodo se envuelve en un manto de pretensiones fastuosas y de títulos orgullosos. Lo propiamente práctico, el actuar propio de la educación, que es en el fondo lo más difícil, cosecha miradas de envidia y de menosprecio; razón por la cual el hombre honesto deberá poner en claro ante sí mismo y ante los demás este *quid pro quo*.

Pero, ¿qué suele ofrecer, en cambio un profesor de alemán aparte de motivaciones eruditas para el estudio de la lengua? ¿Cómo conjuga el espíritu de su institución educativa con el espíritu de los *pocos* hombres de cultura auténticos que ha tenido el pueblo alemán, con el espíritu de sus poetas y artistas clásicos? Éste es un terreno oscuro y peligroso, sobre el que no podemos arrojar luz sin horrorizarnos; pero tampoco aquí vamos a callarnos nada, porque un día todo esto va a tener que verse renovado. En la escuela de bachillerato se imprimen las repugnantes características de nuestro periodismo estético sobre los espíritus todavía no formados de los adolescentes; ahí es el profesor mismo quien esparce las semillas de un burdo querer-malinterpretar a nuestros clásicos, lo cual se hace pasar después por crítica estética cuando no es otra cosa que descarada barbarie. Los escolares aprenden allí a hablar de nuestro único *Schiller* con una prepotencia pueril; se les acostumbra a mofarse de sus proyectos más nobles y alemanes, del marqués de Posa[19], de Max y Thekla[20]: una mofa ésa que enfurece al genio alemán, y que hará ruborizarse a una posteridad mejor.

El último ámbito en el que suele ejercer su actividad el profesor de alemán en la escuela de bachillerato y no pocas veces como cumbre de dicha actividad, es la llamada *composición en alemán*, considerada como la cumbre de la educación secundaria. Del hecho de que, en ese ámbito, se afanen con particular tesón los escolares más dotados, habría que deducir cuán peligrosamente estimulante puede llegar a ser la tarea aquí propuesta. La composición en alemán es una llamada al individuo; y cuanto más fuerte sea la conciencia que tenga un escolar de las cualidades que lo distinguen, tanto más personalmente elaborará su composición en alemán. Además, esa «elaboración personal» es, en la mayoría de las escuelas de bachillerato, una exigencia de la elección de los temas: la más sólida prueba de esto es siempre, para mí, que en los cursos inferiores ya se proponen temas antipedagógicos, como el de invitar al alumno a describir su propia vida y su propio desarrollo. Basta con ojear las listas de los temas desarrollados en la mayor parte de las escuelas de bachillerato para llegar a la convicción de que probablemente la mayoría de los alumnos, sin tener culpa ninguna, deberá sufrir toda su vida por estas composiciones personales demasiado pronto exigidas, estas producciones inmaduras de pensamientos. ¡Y con cuánta frecuencia aparece toda la producción literaria de madurez de una persona como la triste consecuencia de ese pecado original contra el espíritu! Basta con pensar lo que ocurre a esa edad, cuando se exige realizar semejante trabajo. Se trata de la primera creación pro-

[19] Personaje de la obra de Friedrich Schiller, *Don Karlos* (1783-1787), tragedia histórica en cinco actos.

[20] Personajes ambos de la trilogía dramática de Friedrich Schiller, finalizada en 1799 y conocida como *Wallenstein*. Incluye las obras *Wallensteins Lager*, *Die Piccolomini*, y *Wallensteins Tod*.

pia; las fuerzas todavía no desarrolladas concurren juntas por primera vez formando una cristalización; el sentimiento embriagador de la autonomía requerida reviste a esas creaciones con un encanto cautivador, que no se había presentado nunca antes y que no volverá a presentarse. Se le sacan a la naturaleza de sus profundidades todas las temeridades; todas las vanidades, no contenidas ya por ninguna potente barrera, pueden por primera vez asumir una forma literaria; a partir de ese momento, el joven se siente preparado, se siente un ser capacitado para hablar, para tomar parte en una conversación, se siente incluso invitado a ello. Esos temas le obligan a pronunciarse sobre obras poéticas, o a hacer entrar a personajes históricos en la forma de una descripción de caracteres, o bien a exponer de forma autónoma serios problemas éticos, o incluso a aclarar, con la luz enfocada hacia sí, su propio devenir, dando un informe crítico sobre sí mismo. En resumen, todo un mundo de problemas que requieren la meditación más profunda se abre ante el joven sorprendido, hasta aquel momento casi inconsciente, y que queda entregado a su decisión. Ahora representémonos la actitud habitual del profesor ante tan influyentes primeras producciones originales. ¿Qué le parece criticable en esos trabajos? ¿Sobre qué llama la atención de sus alumnos? Sobre todos los excesos de la forma y del pensamiento, es decir, sobre todo lo que es individual y característico a esa edad. Lo propiamente autónomo, lo que, prematuramente estimulado, sólo puede manifestarse en torpezas, en asperezas y rasgos grotescos, o sea, el individuo, queda reprendido y reprobado por el profesor en favor de un decoro mediocre carente de originalidad. En cambio, la mediocridad uniformada obtiene elogios de mala gana prodigados: y es que ésta precisamente suele aburrir bastante, y con buenas razones, al profesor. Hay personas que ven en toda esta comedia de la composición en alemán en el bachillerato, no sólo el elemento más absurdo, sino también el más peligroso del bachillerato actual. Se exige originalidad, pero después se rechaza la única posible a esa edad; se presupone una cultura formal que, en la actualidad, sólo poquísimos hombres en su edad madura consiguen alcanzar. Se considera, sin más, a seres capaces de hacer literatura que *tienen derecho* a tener opiniones propias sobre las personas y las cosas más serias, mientras que una enseñanza de verdad debería reprimir con todos sus esfuerzos las ridículas pretensiones de una autonomía de juicio y habituar al joven a una obediencia estricta bajo el cetro del genio. Se está presuponiendo la capacidad de representar a lo grande, a una edad en la que cualquier frase, hablada o escrita, constituye un barbarismo. Ahora pensemos en el peligro que va unido a la fácilmente estimulable autocomplacencia de esos años, pensemos en el sentimiento de vanidad con la que el adolescente ve por primera vez su imagen literaria en el espejo — quién podría dudar, abarcando con *una* sola mirada todos esos resultados, de que se está inculcando a las generaciones futuras todos los males de nuestro ambiente literario y artístico, o sea, la producción apresurada y vanidosa, la completa falta de estilo, un modo de expresarse sin carácter y nada refinado o miserablemente forzado, la pérdida de todo canon estético, el placer en la anarquía y el caos, en resumen, los rasgos literarios de nuestro periodismo, así como de nuestro mundo académico. Son hoy muy pocos los que saben que quizás uno sólo de entre muchos miles está autorizado a darse a conocer como escritor, y que *todos* los demás que intentan seguir ese camino por su cuenta y riesgo merecen como recompensa, por cada frase impresa, una carcajada homérica por parte de hombres verdaderamente capaces de juzgar — pues es un auténtico espectáculo de dioses ver avanzar cojeando a un Hefesto literario que sólo quiere ofrecernos algo de beber. Inculcar en ese ámbito hábitos y pareceres serios y firmes constituye uno de los objeti-

vos supremos de la educación formal, mientras que el hecho de confiarse de forma general a la llamada «libre personalidad» no podrá ser otra cosa que el rasgo distintivo de la barbarie. Pero el hecho de que, al menos en el caso de la enseñanza del alemán, se esté pensando, no en la educación, sino en algo diferente, esto es, en la mencionada «libre personalidad», eso debería haber quedado claro con lo referido hasta aquí. Y, mientras las escuelas de bachillerato alemanas, al ocuparse de la composición en alemán, preparan el terreno para la abominable manía del mucho escribir, mientras no consideren deber sagrado la más inmediata disciplina práctica en el hablar y el escribir, mientras traten la lengua materna como si fuera únicamente un mal necesario o un cuerpo muerto, no podré contar estas instituciones entre las instituciones de educación verdadera.

Pero lo más difícil de observar en relación a la lengua es la influencia del *modelo clásico*: razón por la cual, ya sólo por esa consideración, la llamada «educación clásica», que debería salir de nuestras escuelas de bachillerato, me parece algo bastante dudoso y equívoco. Pues, si echamos una mirada a ese modelo, ¡cómo podríamos pasar por alto la enorme seriedad con la que el griego y el romano consideraban y trataban su lengua ya desde los años de la adolescencia!... ¡Cómo podríamos desestimar en ese punto su valor como modelo si el plan de enseñanza de nuestras escuelas de bachillerato adoptase como supremo modelo didáctico el mundo helénico-clásico y romano — algo sobre lo que tengo mis dudas!

Con respecto a la pretensión que tiene la escuela de bachillerato de inculcar la «educación clásica», más bien me parece que se trata de una excusa desesperada que se utiliza cuando alguien niega al bachillerato la capacidad de enseñar para la educación. ¡Educación clásica! ¡Suena tan majestuoso! Ridiculiza al atacante, retarda el ataque... pues, ¿quién podría descifrar hasta el fondo esa desconcertante fórmula? Y es que ésta es la habitual táctica del bachillerato: según del lado de donde proceda la llamada al combate aquél escribe en su escudo —no precisamente adornado con distintivos de honor— uno de esos desconcertantes lemas: «educación clásica», «educación formal», o bien «educación para la ciencia»; tres cosas gloriosas que, desgraciadamente, son contradictorias entre sí, y que cuando se las junta por la fuerza sólo llegan a producir un hircocervo educativo. Pues una «educación clásica» verdadera es algo tan inusitadamente difícil y raro, y requiere un talento tan complejo, que prometerla como meta posible del bachillerato queda reservado únicamente a la ingenuidad o a la desvergüenza. La designación «educación formal» forma parte de esa burda fraseología nada filosófica de la que tiene uno que librarse en la medida de lo posible: y es que no existe ninguna «educación material». Y quien establezca la «educación para la ciencia» como meta del bachillerato, estará sacrificando con ello la «educación clásica» y la llamada educación formal, toda la meta educativa del bachillerato en definitiva. Pues el hombre de ciencia y el hombre de cultura pertenecen a dos esferas diferentes, que de vez en cuando entran en contacto en *un* individuo aislado, pero que no coincidirán nunca entre sí. Si comparamos estas tres presuntas metas del bachillerato con la realidad observada por nosotros en relación a la enseñanza del alemán, reconoceremos que dichos objetivos suelen reducirse, en el uso común, a huidas a la desesperada, ideadas para la lucha y la guerra, y a menudo lo bastante adecuadas para aturdir al adversario. Y es que, en la enseñanza del alemán, no hemos podido encontrar nada que recordara de algún modo el modelo de la Antigüedad clásica, la grandiosidad antigua en la enseñanza lingüística; además, la «educación formal», a la que se llega mediante dicha enseñanza del alemán, queda demostrada como algo

del agrado más absoluto de la «libre personalidad», es decir, como barbarie y anarquía; y por lo que se refiere a la formación para la ciencia como consecuencia de impartir esa clase, indudablemente nuestros germanistas podrán valorar con equidad lo poco que han contribuido al florecimiento de su ciencia esos comienzos eruditos en el bachillerato, y lo mucho que ha contribuido, en cambio, la personalidad de profesores universitarios particulares. En suma: la escuela de bachillerato ha desatendido hasta ahora el objeto primordial e inmediato del que arranca la verdadera educación, la lengua materna; le falta con ello el terreno natural y fecundo para todos los demás esfuerzos educativos. Pues sólo sobre la base de un cultivo y uso de la lengua que sea riguroso y artísticamente esmerado se hace más fuerte el sentimiento debido de la grandeza de nuestros clásicos, cuyo reconocimiento por parte del bachillerato se ha basado hasta ahora casi exclusivamente en dudosas aficiones estetizantes de profesores concretos, o en el efecto puramente material de ciertas tragedias y novelas. No obstante, uno mismo tiene que saber por experiencia lo difícil que es la lengua; uno tiene, después de largas investigaciones y largas luchas, que llegar al camino que recorrieron nuestros grandes poetas, para advertir entonces con qué facilidad y belleza lo recorrieron, y con qué torpeza y afectación intentan seguirlos los demás.

Sólo mediante un cultivo semejante puede el joven experimentar disgusto ante la tan popular y apreciada «elegancia» de estilo de nuestros operarios del periódico y nuestros novelistas, ante la «dicción selecta» de nuestros literatos[21], librándose de un solo golpe y de forma definitiva de toda una serie de problemas y escrúpulos de lo más irrisorios; por ejemplo, de la cuestión de si Auerbach, o Gutzkow[22] son realmente poetas: semejante cuestión quedará zanjada inmediatamente cuando el disgusto no nos permita seguir leyendo ni a uno ni al otro. Que nadie crea que es fácil educar el sentimiento propio hasta llevarlo a ese disgusto; pero que nadie espere tampoco llegar a un juicio estético por otro camino que no sea el espinoso sendero de la lengua, y no precisamente de la investigación lingüística, sino de la autodisciplina lingüística. En este punto, todos tienen que hacer el mismo esfuerzo serio que aquel que, siendo ya adulto, por ejemplo como soldado, se ve obligado a aprender a marchar mientras que hasta ese momento no era sino un tosco aficionado y un empírico de la marcha. Son meses agotadores: tememos que los tendones puedan romperse, perdemos toda esperanza de poder llegar nunca a ejecutar cómoda y fácilmente los movimientos y las posiciones de los pies, aprendidos de forma artificial y consciente; observamos con horror con qué torpeza y tosquedad colocamos un pie delante del otro, y tememos habernos olvidado de caminar o no aprender nunca a caminar correctamente. Y entonces, de repente, volvemos a darnos cuenta de que los movimientos aprendidos de forma artificial se han transformado ya en un nuevo hábito y en una segunda naturaleza, y de que la antigua seguridad y la antigua fuerza del paso vuelven fortalecidas y acompañadas incluso de cierta gracia: ahora sabemos lo difícil que es caminar, y podemos burlarnos de quien, al caminar, sea un empírico tosco o un aficionado con aires de elegancia. Nuestros llamados escritores «elegantes», como demuestra su estilo, no han aprendido nunca a caminar: y desde luego que en nuestras escuelas de bachillerato, tal y como lo demuestran nuestros escritores, no se aprende a caminar. Sin

[21] Sobre esta discusión acerca del «estilo», véase FP III, 1 [45].

[22] Berthold Auerbach (1812-1882), novelista de estilo realista. Karl Ferdinand Gutzkow (1881-1878), escritor e historiador de la literatura. Intentó en sus obras reflejar las características de la nueva sociedad. Cfr. FP I, 8 [113].

embargo, la educación comienza con la marcha correcta de la lengua; la cual, una vez correctamente iniciada, hace nacer a la vista de esos escritores «elegantes» una sensación física que llamamos «disgusto».

En este punto, reconocemos las funestas consecuencias de nuestro bachillerato actual. Porque no está en condiciones de implantar la educación rigurosa y de verdad, la que es, ante todo, obediencia y hábito; y porque, en el mejor de los casos, cumple su objetivo estimulando y fecundando los impulsos científicos; por eso se explica esa alianza tan frecuente entre la erudición y la barbarie del gusto, entre la ciencia y el periodismo. Hoy se puede observar, en la gran mayoría de los casos, que nuestros eruditos han caído y se han precipitado desde esa altura cultural que el ser de Alemania había alcanzado gracias a los esfuerzos de Goethe, de Schiller, de Lessing y de Winckelmann; caída ésta que se revela justamente en la ordinaria clase de equívocos a la que cualquier varón entre nosotros, ya sea en el caso de los historiadores de la literatura —llámense Gervinus[23] o Julian Schmidt[24]— o en cualquier reunión, o prácticamente en cualquier conversación entre hombres y mujeres, queda expuesto. Pero donde esa caída se muestra en su mayor medida y de la forma más dolorosa es precisamente en la literatura pedagógica referida al bachillerato. Se puede verificar que el valor incomparable que esos hombres tienen para una verdadera institución educativa durante más de medio siglo, no ha sido ni una sola vez expresado, por no decir reconocido: el valor de esos hombres como guías y mistagogos que preparan la educación clásica, de cuya sola mano se puede encontrar el camino correcto que conduce a la Antigüedad. Toda la así llamada educación clásica sólo tiene *un* punto de partida sano y natural: el hábito artísticamente serio y riguroso en el uso de la lengua materna. No obstante, es raro que alguien se vea guiado desde dentro, con sus propias fuerzas, por el sendero correcto para adquirir ese hábito y ese secreto de la forma; mientras que todos los demás necesitan esos grandes guías y maestros, y deben confiarse a su tutela. No existe, sin embargo, una educación clásica que pueda desarrollarse sin este sentido abierto a la forma. Allí donde gradualmente se despierta el sentimiento que distingue la forma de la barbarie es donde, por primera vez, se agitan las alas que llevarán hasta la única y verdadera patria de la cultura, hasta la Antigüedad griega. Desde luego que, en el intento de acercarnos a ese castillo de lo helénico, infinitamente lejano y rodeado de una muralla diamantina, con la sola ayuda de esas alas no podríamos llegar muy lejos. Una vez más necesitamos esos mismos guías, esos mismos maestros, a nuestros clásicos alemanes, para que el batir de alas de sus aspiraciones hacia la Antigüedad nos eleve también a nosotros... hacia la tierra de la nostalgia, a Grecia[25]. De esa relación —la única posible— entre nuestros clásicos y la educación clásica, apenas se ha atisbado nada entre los viejos muros de las escuelas

[23] Georg Gottfried Gervinus (1805-1871), pionero en los estudios de la historia de la literatura. De tendencia liberal, ejerció también la actividad política. Entre sus obras: *Händel und Shakespeare, zur Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig, W. Engelmann, 1868 [BN 245], obra en la que pinta un ingenioso paralelismo entre su poeta favorito y su compositor favorito, mostrando que su afinidad intelectual se basa en su origen común teutónico.

[24] Heinrich Julian Schmidt (1818-1886), novelista, periodista y miembro activo del grupo literario formado por Heinrich Laube, Heinrich Heine y Ludwig Börne, entre otros. Cfr. FP I, 1 [37], 5 [10] y 5 [66].

[25] «¡Ay de mí!, el mar me separa de mi amado, y largos días me paso en esta ribera buscando con el alma la tierra de los griegos». Goethe, J. W., «Ifigenia en Tauride», trad. R. Cansinos Assens, *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1973, vol. III, p. 1724.

de bachillerato. Antes bien, los filólogos, por cuenta propia, se esfuerzan sin descanso por acercar a su Homero y a su Sófocles a las almas de los jóvenes, y, sin más, llaman al resultado con el incontestable eufemismo de «educación clásica». Que cada cual examine a partir de sus experiencias lo que ha recibido de Homero y Sófocles de la mano de esos profesores infatigables. He ahí un terreno en el que se encuentran los más grandes y arraigados engaños, y errores difundidos sin intención. Todavía no he encontrado en el bachillerato alemán el menor vestigio de lo que podría llamarse «educación clásica»; y no hay por qué extrañarse de ello, si se piensa hasta qué punto se ha independizado la escuela de los clásicos alemanes y de la disciplina alemana de la lengua. Con un salto en el vacío no se podrá nunca llegar hasta la Antigüedad; y, sin embargo, todo el modo en el que en las escuelas entramos en contacto con los escritores antiguos, el fiel comentar y parafrasear por parte de nuestros profesores de filología, no es más que un salto en el vacío. Efectivamente, el sentimiento de lo helénico-clásico constituye un resultado tan raro de la lucha cultural más encarnizada y del talento artístico, que sólo por un tosco equívoco puede tener la escuela la pretensión de despertarlo. ¿A qué edad? A una edad que sigue todavía dominada por las más variadas inclinaciones de la moda, que no tiene todavía el menor presentimiento de que ese sentimiento de lo helénico, *una vez ha sido* despertado, enseguida se vuelve agresivo y debe expresarse en una lucha continua contra la supuesta Cultura del presente. Para el actual estudiante de bachillerato, los helenos en cuanto helenos están muertos; indudablemente, se satisface leyendo a Homero, pero una novela de Spielhagen[26] le engancha con mucha más fuerza; devora con cierto placer la tragedia y la comedia griegas, pero un drama verdaderamente moderno, como *Los Periodistas*, de Freitag[27], lo conmueve de forma muy diferente. Con respecto a los autores antiguos, siente inclinación a expresarse de igual modo que el crítico de arte Hermann Grimm[28], que en un tortuoso artículo sobre la Venus de Milo acaba por preguntarse: «¿Qué me importa a mí esta figura de diosa? ¿De qué me sirven los pensamientos que hace despertar en mí? Orestes y Edipo, Ifigenia y Antígona: ¿Qué tienen que ver con lo que pasa en mi corazón?»... No, mis queridos estudiantes de bachillerato, la Venus de Milo no os concierne para nada; y a vuestros profesores menos aún... Y ésa es la desgracia, ése es el secreto del bachillerato actual. ¡Quién podrá conduciros hasta la patria de la cultura si vuestros guías están ciegos, aunque sigan todavía haciéndose pasar por videntes! Quién de vosotros alcanzará un auténtico sentimiento de la sagrada seriedad del arte, cuando se os malacostumbra por método a balbucear de modo autónomo allí donde habría que enseñaros a hablar, a ensayar la crítica estética de modo autónomo allí donde se os debería infundir un respeto hacia la obra de arte, a filosofar de modo autónomo allí donde habría que obligaros a *escuchar* a los grandes pensadores; todo con el resultado de que permanecéis para siempre alejados de la Antigüedad, convertidos en los servidores de la moda.

Lo más provechoso que la institución actual del bachillerato alberga consiste en la seriedad con la que se tratan la lengua latina y la lengua griega a lo largo de una serie de años. Ahí se aprende el respeto a una lengua fijada de acuerdo a reglas; se aprende el respeto a la gramática y al léxico, ahí se sabe lo que es un error, y no se es impor-

[26] Friedrich Spielhagen (1829-1911).

[27] *Die Journalisten* (1854). Obra teatral de Gustav Freytag (1816-1895).

[28] Herman Grimm (1828-1901). Historiador del arte y periodista. Hijo a su vez de Wilhelm Grimm, uno de los célebres hermanos Grimm.

tunado a cada instante por la pretensión de hacer que extravagancias y vicios en la gramática y en la ortografía, como en el estilo del alemán de nuestra época, se sientan también justificados. ¡Si ese respeto hacia la lengua no quedara en el aire como un fardo teórico del que uno se deshace enseguida, como en el caso de la lengua materna! Normalmente, es el profesor de latín o de griego el que menos honores rinde a dicha lengua materna; desde el principio la considera un ámbito en el que puede uno recuperarse después de la severa disciplina del latín y el griego, donde vuelve a estar permitida la negligente calma con la que suele el alemán tratar todo lo que es de casa. Esos magníficos ejercicios de traducción de una lengua a otra, que pueden fomentar del modo más beneficioso el sentimiento artístico de la propia lengua, no se han realizado nunca por parte de los alemanes con el debido rigor y dignidad categorial, necesarios en este caso por tratarse de una lengua falta de disciplina. En los últimos tiempos, incluso esos ejercicios van desapareciendo cada vez más: nos contentamos con conocer las lenguas clásicas extranjeras, rechazando la posibilidad de hablarlas. Una vez más se abre camino aquí la tendencia erudita en el modo de concebir el bachillerato: un fenómeno éste que arroja una luz clarificadora sobre la formación humanística, en otro tiempo entendida seriamente como meta del bachillerato. Aquél era el tiempo de nuestros grandes poetas, es decir, de esos pocos alemanes verdaderamente cultos; era el tiempo en el que el gran Friedrich August *Wolf*[29] canalizó hacia el bachillerato el nuevo espíritu clásico que llegaba desde Grecia y desde Roma a través de aquellos grandes hombres: su denodada empresa consiguió erigir una nueva imagen del bachillerato, que desde aquel momento habría debido convertirse, no sólo en un vivero de la ciencia, sino, sobre todo, en el auténtico santuario de la formación más noble y elevada.

Entre las disposiciones que externamente parecían necesarias para ese fin, algunas esenciales han pasado, con permanente éxito, a constituir el bachillerato moderno; sólo que no se ha logrado precisamente lo más importante, imbuir a los profesores de ese nuevo espíritu, de manera que la meta del bachillerato se ha alejado de nuevo significativamente de esa formación humanística perseguida por Wolf. Antes bien, la vieja —y ya superada por el propio Wolf— valoración absoluta de la erudición y de la docta cultura después de una lucha agotadora, ha ido ocupando poco a poco el lugar del principio educativo que se había introducido, volviendo a afirmar ahora, aunque no con la anterior franqueza sino de modo solapado y con el rostro oculto, su exclusiva legitimidad. Y es que el no haber podido hacer entrar al bachillerato en el grandioso movimiento de la educación clásica se ha debido al carácter no alemán, podemos decir casi extranjero o cosmopolita, de esos esfuerzos educativos, a la creencia de que es posible quitarse de debajo de los pies el terreno patrio y permanecer, no obstante, erguidos, a la ilusión de poder saltar directamente y sin puentes a ese alejado mundo helénico sólo con renegar del espíritu alemán y del espíritu nacional en general.

Desde luego, hay que ser capaz de rastrear ese espíritu alemán en sus escondrijos, bajo disfraces de moda, o bien bajo montones de ruinas, hay que amarlo hasta el punto de no avergonzarse siquiera de su forma amorfa; hay que cuidarse de no confundirlo con lo que hoy denominamos con gesto orgulloso «Cultura alemana de la actua-

[29] Friedrich August Wolf (1759-1824), filólogo clásico, profesor en Halle y Berlín, famoso por cuestionar la unidad de composición de los poemas homéricos en sus *Prolegomena ad Homerum* (1795). Fue el creador del primer seminario de su disciplina.

lidad». Esta Cultura es, más que otra cosa, la enemiga íntima de ese espíritu. Y precisamente en las esferas de cuya falta de cultura suele lamentarse la «actualidad», se ha conservado a veces ese espíritu alemán auténtico, si bien de una forma carente de gracia y bajo toscas apariencias. En cambio, lo que ahora se llama, con particular presunción, «Cultura alemana», es una mezcla cosmopolita, que se comporta con el espíritu alemán como el periodista con Schiller, como Meyerbeer con Beethoven. En este caso, la influencia más fuerte es la ejercida por la civilización francesa, antigermánica en lo más profundo de su ser, a la que se imita sin talento y con el gusto más dudoso, imitación con la que se da una forma hipócrita a la sociedad, a la prensa, al arte y a la estilística alemanas. Sin duda, esa copia no producirá ningún resultado tan artísticamente logrado como el producido en Francia casi hasta nuestros días, por esa civilización originaria nacida de la esencia latina. Para observar este contraste, compárense nuestros novelistas alemanes de mayor renombre con los franceses o los italianos, incluso con los de menos renombre: en ambas partes se encuentran las mismas dudosas tendencias y metas, los mismos medios o más dudosos incluso; pero, mientras en el primer caso esas tendencias se muestran con seriedad artística o, por lo menos, con corrección lingüística, vinculando a menudo a la belleza el eco de una Cultura social correspondiente, en el segundo, en cambio, todo es ajeno al origen, trémulo, pensamientos y expresiones de andar por casa o bien desagradablemente forzados, sin el fondo de una forma social verdadera, recordando, a lo sumo, con modales y conocimientos eruditos que en Alemania el erudito fracasado se hace literato, mientras que en los países latinos lo hace el hombre artísticamente educado. Con esa Cultura que se supone alemana, pero que en el fondo no es nada originaria, no hay lugar donde el alemán pueda esperar victoria alguna: en todo eso, los franceses y los italianos le dejan en ridículo, y en lo que se refiere a la imitación ingeniosa de una Cultura extranjera, especialmente los rusos.

Con fuerza nos aferramos *al* espíritu alemán que se manifestó en la Reforma alemana y en la música alemana, y que ha demostrado, en la extraordinaria audacia y rigor de la filosofía alemana y en la fidelidad recientemente probada del soldado alemán, esa fuerza tenaz y reacia a toda apariencia, de la que aún podemos esperar una victoria sobre esa Pseudocultura de moda de la «actualidad»[30]. Implicar en esta lucha a la escuela verdadera, y sobre todo inflamar en el bachillerato a la nueva generación en ciernes para lo verdaderamente alemán, ésa es la actividad futura que esperamos de la escuela; escuela en la que la llamada educación clásica alcanzará, por fin, su terreno natural y su único punto de partida. Sólo de una profunda y potente renovación y depuración del espíritu alemán se seguirá una verdadera renovación y depuración de la escuela de bachillerato. El lazo que vincula lo más íntimo del ser alemán y el genio griego es de lo más misterioso y difícil de comprender. No obstante, hasta que la más noble necesidad del auténtico espíritu alemán no se agarre de la mano de este genio griego como firme apoyo en la corriente de la barbarie, hasta que de este espíritu alemán no brote una ardiente nostalgia por los griegos, hasta que la perspectiva de la patria griega, con gran esfuerzo conquistada y en la que Schiller y Goethe se complacen, no se convierta en lugar de peregrinación de los mejores y más dotados hombres, hasta entonces, la meta educativa clásica de la escuela de bachillerato revoloteará sin rumbo ni sustento; y de ese modo, al menos, no se podrá censurar a los que

[30] *Die Jetztzeit*, cfr. la crítica de Schopenhauer a esta actualidad en «Sobre la filosofía de la universidad», en PP I, pp. 165 ss.

quieran cultivar en dicha escuela una limitada cientificidad y erudición de cara a tener ante sí una meta real, sólida y siempre ideal, y a salvar a sus alumnos de las tentaciones de aquel fantasma deslumbrante que ahora se hace llamar «Cultura» y «educación». Tal es la triste situación del bachillerato actual: las perspectivas más limitadas están, en cierto modo, justificadas, porque nadie está en condiciones de alcanzar, o al menos de indicar, el lugar en el que todas esas perspectivas se vuelven erróneas».

—«¿Nadie?», preguntó el discípulo al filósofo con cierta emoción en la voz; y ambos enmudecieron.

CONFERENCIA III

¡Estimados asistentes! La conversación de la que fui testigo un día, y cuyos rasgos esenciales trato ahora de esbozar ante ustedes desde mi más vivo recuerdo, quedó interrumpida por una solemne y larga pausa en el punto en el que cerré mi narración la última vez. Tanto el filósofo como su acompañante permanecían sentados, sumidos en un melancólico silencio. Sobre el alma de cada uno pesaba como una losa ese singular estado de necesidad de la más importante institución educativa, la escuela de bachillerato, losa para cuya supresión el individuo bienintencionado resulta demasiado débil, y la masa no lo suficientemente bienintencionada. Dos cosas, en especial, afligían a nuestros solitarios pensadores: por un lado, la clara comprensión de cómo aquello que propiamente habría de llamarse «educación clásica» no es, en la actualidad, más que un ideal educativo en el aire, y que no puede prosperar en el terreno de nuestro sistema pedagógico; y cómo, por el contrario, eso que con un eufemismo corriente e indiscutido es designado como «educación clásica», tiene exclusivamente el valor de una presuntuosa ilusión cuyo efecto más notable consiste en que el propio concepto de «educación clásica» siga vivo y no se haya perdido aún su sonoridad patética. Siguiendo el ejemplo de la enseñanza de la lengua alemana, aquellos dos hombres honestos habían dejado claro, acto seguido, que todavía no se había encontrado el punto de partida adecuado para una educación superior erigida sobre los pilares de la Antigüedad. La degeneración de la instrucción lingüística, la intromisión de tendencias eruditas e históricas en lugar de un cultivo y una habituación prácticos, el vínculo de ciertos ejercicios exigidos en las escuelas de bachillerato con el inquietante espíritu de nuestras publicaciones periodísticas... todos estos fenómenos, perceptibles en las clases de lengua alemana, mostraron con triste certeza que las fuerzas más provechosas que emanan de la Antigüedad clásica no se dejan siquiera atisbar en nuestras escuelas de bachillerato; las fuerzas que preparan para la lucha frente a la barbarie del presente, y que, tal vez, transformen algún día estas escuelas en arsenales y talleres para esa lucha. Entre tanto parecía, por el contrario, como si el espíritu de la Antigüedad debiera ser expulsado, por principio, de los umbrales de la escuela de bachillerato, y como si, además, se quisieran abrir sus puertas de par en par a ese ser malcriado con zalamerías de nuestra presunta «Cultura alemana» actual. Y si parecía haber alguna esperanza para nuestros solitarios interlocutores, era la de que aún debía acaecer algo peor; que lo que hasta ahora había sido adivinado por unos pocos pronto llegaría a ser contundentemente claro para muchos, y que así no quedaría ya lejos el tiempo de los honestos y de los decididos para trabajar en el serio ámbito de la educación del pueblo. «Con fuerza —había dicho el filósofo— nos aferramos *al* espíritu

alemán que se ha manifestado en la Reforma y en la música alemanas, y que ha demostrado en la extraordinaria audacia y rigor de la filosofía alemana y en la fidelidad recientemente probada del soldado alemán, esa fuerza tenaz y reacia a toda apariencia, de la que aún podemos esperar una victoria sobre esa Pseudocultura de moda de la "actualidad". Implicar en esta lucha a la escuela verdadera, y sobre todo inflamar en el bachillerato a la nueva generación en ciernes para lo verdaderamente alemán, ésa es la actividad futura que esperamos de la escuela; escuela en la que la llamada educación clásica alcanzará, por fin, su terreno natural y su único punto de partida. Sólo de una profunda y potente renovación y depuración del espíritu alemán se seguirá una verdadera renovación y depuración de la escuela de bachillerato. El lazo que vincula lo más íntimo del ser alemán y el genio griego es de lo más misterioso y difícil de comprender. No obstante, hasta que la más noble necesidad del auténtico espíritu alemán no se agarre de la mano de este genio griego como firme apoyo en la corriente de la barbarie, hasta que de este espíritu alemán no brote una ardiente nostalgia por los griegos, hasta que la perspectiva de la patria griega, con gran esfuerzo conquistada y en la que Schiller y Goethe se complacían, no se convierta en lugar de peregrinación de los hombres mejores y más dotados, hasta entonces, la meta educativa clásica de la escuela de bachillerato revoloteará sin rumbo; y de ese modo, al menos, no se podrá censurar a los que quieran cultivar en dicha escuela una limitada cientificidad y erudición de cara a tener ante sí una meta real, sólida y siempre ideal, y salvar a sus alumnos de las tentaciones de ese fantasma deslumbrante que ahora se hace llamar "Cultura" y "educación"».

Después de un tiempo de callada reflexión, se dirigió al filósofo su acompañante y le dijo: «Usted quería despertarme ilusiones, querido profesor, pero ha conseguido aumentar mi comprensión y, con ello, mis fuerzas, mi valentía: ciertamente dirijo ahora con más arrojo mi mirada hacia el campo de batalla, ciertamente me estoy reprochando ya mi precipitada huida. Claro que no queremos nada para nosotros; y tampoco nos debe preocupar cuántos individuos caigan en esta batalla, y ni siquiera que nosotros mismos caigamos entre los primeros. Precisamente porque nos lo tomamos en serio, no deberíamos tomar tan en serio a nuestras pobres individualidades: en el mismo instante en que caigamos, seguro que otro tomará esa bandera en cuyo honor creemos. No quiero tampoco preocuparme de si soy lo bastante fuerte para semejante lucha, de si podré resistir mucho tiempo: puede resultar incluso una muerte gloriosa caer rodeado de las carcajadas burlonas de esos enemigos cuya seriedad nos ha parecido tan a menudo algo irrisorio. Cuando pienso en el modo en que mis compañeros se prepararon para la misma profesión que yo, para la elevada profesión de docente, comprendo entonces cuán a menudo nos reíamos de lo diametralmente opuesto y tomábamos en serio cosas totalmente diferentes...».

«Ahora, querido amigo —le interrumpió riendo el filósofo—, hablas como alguien que quiere lanzarse al agua sin saber nadar y teme, más que ahogarse, *no* ahogarse y que se rían de él. Que se rían de nosotros ha de ser nuestro último temor[31]: pues nos hallamos en este momento sobre un terreno en el que hay tantas verdades por decir, tantas terribles, vergonzosas e imperdonables verdades, que no nos va a faltar el odio más sincero, y sólo la rabia aquí y allá es lo que podría provocar una risa cohibida. Piensa por un momento en los numerosos contingentes de profesores que

[31] Esta frase, que Nietzsche utiliza más tarde en *El caso Wagner*, alude al verso de Horacio que dice: *Quamquam ridentem dicere verum quid vetat?* (¿Qué es lo que prohíbe decir cosas verdaderas riendo?), *Sátiras* I, 1, v. 24.

han aceptado de buena fe el sistema educativo actual para seguir perpetuándolo con el mejor de los ánimos y sin la más mínima objeción — Ahora bien, ¿cómo crees que procederán cuando oigan hablar de planes de los que quedan excluidos y, *beneficio naturae* (en beneficio de la naturaleza), de exigencias que sobrepasan con creces sus mediocres capacidades, de esperanzas que no encuentran en ellos resonancia alguna, de luchas cuyo grito de guerra ni siquiera comprenden y en las que sólo entran en consideración como masa inerte y plomiza? Sin embargo, ésta habrá de ser seguramente, y sin exagerar, la actitud necesaria de la mayoría de los profesores en las instituciones educativas superiores. Así, a quien considere cómo surgen ahora, por lo general, dichos profesores, y cómo *llegan a ser* profesores de rango superior, seguro que no le sorprenderá en absoluto semejante actitud. Existe ahora, casi por todas partes, una cantidad tan excesiva de instituciones educativas superiores, que se utilizan siempre en ellas a muchos más profesores de los que la naturaleza de un pueblo, incluso ricamente dotada, puede producir. Y así es como un número excesivo de incompetentes llega a estas instituciones, pero que poco a poco, por su mayoría aplastante y con el instinto del *similis simili gaudet* (lo sejemante gusta de lo semejante), determina el espíritu de estas instituciones. Que se queden, pues, al margen de los asuntos pedagógicos los que crean que, con sólo algunas leyes y normativas, se puede transformar la abundancia numérica de nuestras escuelas de bachillerato y de sus profesores en una riqueza verdadera, en una *ubertas ingenii* (abundacia de ingenio), sin reducir su número... Estaremos, sin embargo, de acuerdo en que, por naturaleza, únicamente un número restringido de hombres son destinados a una verdadera carrera de cultura, y que, para su completo desarrollo, basta un número escaso de instituciones superiores de educación; pero también en que, en las actuales instituciones educativas, diseñadas para la gran masa, los que menos favorecidos se sentirán serán justamente aquellos para los que tiene sentido fundar algo así. Lo mismo vale en este punto respecto de los profesores. Precisamente los mejores, aquellos que según un criterio superior son dignos de este título, son quizás, según la situación actual de las escuelas de bachillerato, los menos aptos para la educación de esta juventud tan heteróclita y poco selecta, y deben, en cierto modo, reservarse lo mejor que pueden ofrecer. Sin embargo, la inmensa mayoría de los profesores se siente segura de su derecho frente a estas instituciones, pues sus cualidades se encuentran en relación armónica con los bajos vuelos y la mediocridad de sus alumnos. De esta mayoría es de donde vienen las llamadas para que se abran nuevas escuelas de bachillerato e instituciones superiores de enseñanza: vivimos en una época en la que estas llamadas que se oyen continuamente en ensordecedoras variaciones, dan la sensación de que hubiera una enorme necesidad educativa (*Bildungsbedürfniss*) que precisara satisfacerse. Pero justo en estos momentos hay que saber escuchar y mirar a la cara, imperturbables ante los efectos sonoros de las fórmulas de la educación, a los que tan incansablemente hablan de las necesidades educativas de su tiempo. Se experimentará entonces una extraña decepción, la misma que nosotros, mi buen amigo, tantas veces hemos experimentado; aquellos ruidosos heraldos de las necesidades educativas se transformarán repentinamente, vistos de cerca, en entusiastas, por no decir en fanáticos opositores a la verdadera educación, es decir, a la que se enraiza en la naturaleza aristocrática del espíritu; pues, en el fondo, piensan como meta la emancipación de las masas del dominio de los grandes individuos, en el fondo aspiran a subvertir el más sagrado orden en el reino del entendimiento, la servidumbre de la masa, su obediencia sumisa, su instinto de fidelidad bajo el cetro del genio. Hace ya tiempo que me he acostumbrado

a observar con cautela a los que se pronuncian con entusiasmo a favor de la llamada «educación del pueblo», según es entendida generalmente. Pues las más de las veces, consciente o inconscientemente, quieren para ellos mismos en las universales saturnales de la barbarie, la desenfrenada libertad que aquel sagrado orden natural jamás les consentiría: han nacido para servir, para obedecer, y cada instante en que su pensamiento rastrero, patoso o aliquebrado se pone en acción, se confirma de qué arcilla les formó la naturaleza, y cuál es la marca de fábrica grabada a fuego sobre esa arcilla. Por ello, nuestra meta no puede ser la educación de la masa, sino la educación de los hombres particulares, elegidos, armados para obras grandes y duraderas. Sabemos que una posteridad justa juzgará el nivel general de la educación de un pueblo única y exclusivamente por esos grandes héroes solitarios, y que expresan su opinión según el modo en que éstos hayan sido reconocidos, favorecidos y honrados, o apartados, maltratados y aniquilados. Lo que se llama directamente educación del pueblo como instrucción elemental obligatoria se logra sólo de forma tosca y superficial; las auténticas y más profundas regiones con las que la gran masa puede contactar con la educación, o sea, allí donde el pueblo conserva sus instintos religiosos, de donde sigue extrayendo la fuerza creadora de sus imágenes míticas, donde se mantiene fiel a sus costumbres, su derecho, su suelo patrio, su lenguaje, todas esas regiones difícilmente pueden alcanzarse de modo directo; en cualquier caso, no por medidas violentas y destructivas. Así, favorecer verdaderamente la educación del pueblo en cuestiones tan serias significa tanto como rechazar esa violencia destructora y favorecer aquella salvífica inconsciencia, aquel reposo del pueblo sin cuyo contraefecto, sin cuyo remedio, ninguna Cultura puede sobrevivir a la devoradora tensión y agitación de sus efectos. Sabemos a qué aspiran los que quieren interrumpir ese salvífico y reparador sueño del pueblo, los que le gritan constantemente: «¡Mantente alerta, mantente consciente! ¡Mantente lúcido!». Sabemos adónde apuntan los que fingen satisfacer una poderosa necesidad educativa mediante una extraordinaria proliferación de las instituciones de educación y mediante una clase de profesores formados para ello y conscientes de su valía. Precisamente éstos, y justo con estos medios, luchan contra la jerarquía natural en el dominio del entendimiento, aniquilan las raíces de las supremas y nobles fuerzas educativas que emergen de la inconsciencia del pueblo y que tienen su determinación maternal en el nacimiento del genio y, después, en su correcta educación y cuidado. Sólo a través del símil materno podremos comprender el significado y el compromiso que tiene la verdadera educación de un pueblo con vistas al genio: el auténtico surgimiento de éste no descansa en aquella educación, sino que tiene solamente, por así decirlo, un origen metafísico, una patria metafísica. Pero que él mismo haga su aparición, que emerja en medio de un pueblo, que represente su imagen refleja, el juego saturado de colores de todas las fuerzas propias de este pueblo, que dé a conocer la determinación suprema de un pueblo en el ser simbólico de un individuo y en una obra eterna, enlazando así a su pueblo con lo eterno y liberándolo de la cambiante esfera de lo momentáneo, todo esto podrá hacerlo el genio sólo si ha sido criado y madurado en el seno materno de la educación de un pueblo. Por el contrario, sin esta patria cálida y protectora no desplegará en absoluto sus alas para su vuelo eterno, sino que tristemente se alejará a su tiempo de esta tierra inhóspita como un extranjero arrojado por la soledad invernal».

«Querido profesor», dijo en este punto el acompañante, «me deja perplejo con esta metafísica del genio, y sólo de lejos atisbo lo certero de este símil. Sin embargo, comprendo perfectamente lo que usted decía acerca del excesivo número de escuelas

de bachillerato y del excesivo número de profesores superiores favorecido por ello. Precisamente en este ámbito he ido reuniendo algunas experiencias que me demuestran el hecho de que la tendencia educativa de la escuela de bachillerato *tiene que* ajustarse a esa inmensa mayoría de profesores que, en el fondo, nada tienen que ver con la educación, y que sólo por aquella necesidad han venido a parar a esta profesión y han formulado esas pretensiones. Todos los hombres que en un brillante momento de lucidez se convencieron de la singularidad e inaccesibilidad de la Antigüedad helénica, y que con arduas luchas han defendido ante sí mismos este convencimiento, todos ellos saben que el acceso a esta lucidez nunca estará abierto a muchos, y consideran absurdo e incluso inapropiado que alguien proceda con los griegos como con una herramienta diaria de trabajo, que se ocupen de ellos por razones profesionales y con el fin de ganarse el pan, y que manoseen estos objetos sagrados sin respeto y con manos de obrero. Esta apreciación burda e irrespetuosa es de lo más común en el estamento de donde se reclutan la mayor parte de los profesores de bachillerato, en el estamento de los filólogos; por lo que no sorprenderá la propagación y transmisión de tal convicción en las escuelas de bachillerato. Contémplese simplemente a una generación joven de filólogos: ¡qué raramente se aprecia entre ellos ese sentimiento pudoroso de no tener nosotros, en vista de un mundo como el helénico, derecho alguno a la existencia! ¡Qué fría e insolentemente construye esa joven camada sus miserables nidos en medio de los templos más majestuosos! Una poderosa voz debiera gritar desde cada rincón a la mayoría de los que desde su época universitaria deambulan ufanamente y sin respeto por las ruinas asombrosas de aquel mundo: "¡Vosotros, no iniciados, fuera de aquí, vosotros que jamás habréis de ser iniciados, idos en silencio de este lugar sagrado, en silencio y avergonzados!" ¡Ay, pero esta voz suena en vano: hay que ser griego para comprender una maldición y un modo de destierro griegos! Y ellos son tan bárbaros que, según sus costumbres, se instalan cómodamente entre estas ruinas; traen consigo todas las comodidades y aficiones modernas, y las esconden tras columnas antiguas y monumentos fúnebres; para luego estallar de júbilo cuando se encuentra de nuevo, en ese entorno antiguo, lo que uno mismo había introducido antes allí astutamente. El que compone versos y sabe consultar el léxico de Hesiquio[32] se convencerá inmediatamente de que ha sido llamado para continuar a Esquilo, y encontrará incluso adeptos que afirmarán que "¡él, el versificador usurero, es 'congenial' a Esquilo!" Y el que busca con los ojos desconfiados de un policía las contradicciones y las sombras de contradicciones de las que se inculpa a Homero, malgasta su vida en coser y descoser retazos homéricos a los que previamente él mismo ha despojado de sus magníficas vestiduras. A un tercero le resultan desagradables todos los asuntos misteriosos y orgiásticos de la Antigüedad: se decide, por tanto, a hacer valer sólo al ilustrado Apolo, y a ver en el ateniense a un apolíneo sereno y razonable, aunque algo inmoral. ¡Qué aliviado se siente cuando logra reconducir un ángulo oscuro de la Antigüedad al nivel de su propia ilustración, cuando descubre, por ejemplo, en el viejo Pitágoras a un buen colega en el ámbito de la política ilustrada! Otro se mortifica con las reflexiones de por qué Edipo fue condenado por el destino a cosas tan pérfidas como tener que matar a su padre y tener que casarse con su madre. ¿¡Dónde está la culpa!? ¿¡Dónde la justicia poética!? De repente se da cuenta: Edipo ha sido, en realidad, un individuo apasionado, sin clemencia cristiana alguna;

[32] Hesiquio de Alejandría, antiguo filólogo y lexicógrafo (ca. S. V). Editó el que se considera ser el mejor léxico de lengua griega conservado.

incluso en una ocasión se enfurece de una forma completamente indecente... en el momento en que Tiresias le llama monstruo y maldición de todo el país[33]. ¡Sed bondadosos! Eso sería, tal vez, lo que Sófocles quería enseñar: ¡De lo contrario deberéis casaros con vuestras madres y asesinar a vuestros padres! Otros, por su parte, se pasan la vida midiendo los versos de poetas griegos y romanos, y se alegran de la proporción 7 : 13 = 14 : 26. Por último, otro anuncia la solución a una cuestión como la homérica desde el punto de vista de las preposiciones, y cree extraer la verdad del subsuelo con ἀνά y κατά. Todos, sin embargo, desde las más diversas tendencias, excavan y revuelven en el suelo griego con tal desasosiego y aturdida torpeza que un verdadero amigo de la Antigüedad ha de mostrarse francamente asustado. Por ello quiero tomar de la mano a cada hombre, con o sin talento, que deje adivinar una cierta tendencia profesional hacia la Antigüedad, y ante él pronunciar la siguiente perorata: "Joven, enviado al viaje con un mediocre conocimiento escolar: ¿conoces también los peligros que te amenazan? ¿Has oído que, según Aristóteles, no es una muerte nada trágica morir aplastado por una estatua[34]? Y es precisamente esa muerte la que te está amenazando. ¿Te extrañas? Entonces has de saber que los filólogos intentan, desde hace siglos, volver a erigir la estatua caída y hundida en tierra de la Antigüedad griega, hasta ahora con fuerzas siempre insuficientes; pues es un coloso por el que los particulares trepan como enanos. Se han reunido inmensos esfuerzos y todos los elevadores de la Cultura moderna han sido empleados: apenas se la levanta del suelo, vuelve a caer de nuevo y aplasta con su caída a los hombres bajo ella. Esto podría volver a suceder: pues cada ser debe perecer por algún motivo; pero, ¡¿a quién tenemos para que la estatua no se rompa en pedazos en dichos intentos?! Que los filólogos perezcan a causa de los griegos, esto podríamos soportarlo con resignación. Pero, ¡que la Antigüedad misma salte en pedazos a causa de los filólogos! Piénsatelo, joven imprudente, y retrocede si no eres un iconoclasta".»

«Ciertamente», dijo riendo el filósofo, «hay ahora numerosos filólogos que, como tú exiges, se han retirado; y percibo un gran contraste respecto a las experiencias de mi juventud. Una gran cantidad de ellos han llegado al convencimiento, de forma consciente o inconsciente, de que el contacto directo con la Antigüedad clásica es, para ellos, una causa inútil y perdida; razón por la que estos estudios son también tenidos, por la mayoría de los filólogos, como algo estéril, como algo desfondado, como algo epigónico. Y tanto mayor es la alegría con la que esta tropa se ha abalanzado sobre la lingüística: ahí, en el dominio sin fin de una tierra recién descubierta, donde actualmente incluso el talento mediocre puede ser de utilidad y en la que, incluso una cierta sobriedad puede ser percibida como un talento positivo dada la novedad y la incertidumbre de los métodos y el peligro continuo de construcciones fantásticas; ahí, donde un trabajo en serie es precisamente lo más deseable; ahí, aquella voz fría y mayestática que resuena desde el mundo en ruinas de la Antigüedad no sorprende al recién llegado. Ahí se sigue acogiendo a todos con los brazos abiertos, e incluso aquel que sentado ante Sófocles o Aristófanes nunca trajera a colación una intuición nueva, ni un pensamiento digno de estima, será emplazado con toda gloria en el telar etimológico, o incitado a coleccionar remotos restos de dialectos — y juntando y separando, reuniendo y dispersando, recorriendo una y otra vez y consultando en libros, se le irán los días. Pero, ¡un lingüista tan provechosamente ejercitado

[33] Sófocles, *Edipo rey*, v. 353.
[34] Aristóteles, *Poética*, 1452 a 7-10.

tiene que ser ante todo profesor! Y precisamente, en virtud de sus obligaciones, y para bien de los bachilleres, ¡tiene que tener algo que enseñar de todos los autores sobre los que ni él mismo había tenido una mínima intuición, por no decir una plena comprensión! ¡Qué turbación! La Antigüedad no le dice nada, y por ello tampoco tiene él nada que decir de la Antigüedad. De repente se da cuenta: ¿Para qué es él un experto en lengua? ¿Por qué han escrito aquellos autores en griego y latín? Y entonces comienza alegremente a etimologizar ya desde Homero, y a ayudarse del lituano y del eslavo eclesiástico y, sobre todo, del sagrado sánscrito, como si las horas de griego en la escuela sólo fueran el pretexto para una introducción general al estudio de la lengua, y como si Homero sólo hubiera cometido un error capital, a saber, no haber escrito en indogermánico original. El que conozca las escuelas de bachillerato actuales sabe lo apartados que quedan sus profesores de la tendencia hacia lo clásico, y cómo el sentimiento de esa carencia ha hecho que aquellas eruditas ocupaciones de la lingüística comparada se hayan convertido en excesivas».

«Yo pienso», dijo el acompañante, «que de lo que se trata es de que un profesor de educación clásica *no* confunda a sus griegos y romanos con los otros pueblos, con los pueblos bárbaros, y que para él el griego y el latín no sean *nunca* lenguas *como otras* cualquiera. Precisamente su tendencia a lo clásico debe hacer que dé igual si el esqueleto de estas lenguas coincide y está vinculado con las otras lenguas: a él no le concierne la coincidencia. Su interés real radica justamente en *lo que no hay de común*, en lo que los clasifica como no bárbaros por encima de todos los demás pueblos —pues él es un profesor de educación clásica y quiere él mismo transfigurarse según la sublime imagen de lo clásico».

— «Es posible que me engañe», dijo el filósofo, «pero tengo la sospecha de que, por el modo en que ahora se enseña latín y griego en las escuelas de bachillerato, se pierde precisamente la capacidad y el dominio seguro de la lengua, el cual se manifiesta de forma oral y escrita; algo que distinguía a mi generación, ahora ya muy envejecida y venida a menos. Si bien me parece que los actuales profesores actúan con sus estudiantes de una forma tan genética e histórica que, al fin, en el mejor de los casos, surgirán de nuevo pequeños conocedores del sánscrito, o chisporreantes diablillos etimológicos, o libertinos conjeturadores, ninguno de ellos podrá leer por placer, como nosotros los viejos, a Platón o a Tácito. Así, las escuelas de bachillerato podrán ser semilleros de erudición, pero no de la erudición que sólo es, por así decir, la consecuencia indirecta —natural y no intencionada— de una educación dirigida a las más nobles metas, sino más bien de ésa que podría compararse con la inflamación hipertrófica de un cuerpo enfermo. Las escuelas de bachillerato son los semilleros de esta obesidad erudita; si es que no han degenerado hasta convertirse en palestra de aquella elegante barbarie que se vanagloria de ser la "Cultura alemana de la actualidad"».

— «Pero», replicó el acompañante, «¿adónde van a huir aquellos pobres y numerosos profesores a los que la naturaleza no ha concedido dote alguna para la verdadera educación, sino que más bien formularon su pretensión de ser profesores por necesidad, ya que una sobreabundancia de escuelas requiere una sobreabundancia de profesores, y para tener algo con lo que ganarse la vida? ¿Adónde van a huir si la Antigüedad soberbiamente los rechaza? ¿No habrán de ser víctimas de los poderes actuales que día a día, desde las infatigablemente atronadoras orquestas de la prensa, les gritan: "¡Nosotros somos la Cultura! ¡Nosotros somos la educación! ¡Nosotros estamos en lo alto! ¡Nosotros somos el vértice de la pirámide! ¡Nosotros somos la meta

de la historia universal!?" ¿Adónde, cuando escuchan las embaucadoras promesas, cuando les son pregonados los indicios vergonzosos de la incultura, o la plebeya publicación de los llamados "intereses de la Cultura" en diarios y revistas, como fundamento de una nueva y suprema forma de educación en su más alto grado de madurez? ¿Adónde van a huir los pobres si en ellos vive aún el resto de un presentimiento que se ha creado de una forma embaucadora con esa promesa? ¿Adónde sino al más torpe y micrológicamente estéril cientifismo para, sólo allí, dejar escuchar el incansable griterío de la educación? Perseguidos de este modo, ¿no habrían de meter la cabeza, como el avestruz, en un agujero de arena? ¿No es una verdadera suerte que ellos, enterrados entre dialectos, etimologías y conjeturas, lleven una vida de hormigas, a millas de distancia de la verdadera educación, pero al menos con los oídos taponados, sordos y apartados de la voz de la elegante Cultura de la época?».

— «Tienes razón, amigo mío», dijo el filósofo, «pero, ¿en qué se basa esa previa necesidad de que tenga que existir un número tan excesivo de escuelas, y de que, por lo tanto, sea necesario ese número tan excesivo de profesores? ¿En qué, si sabemos con tanta claridad que la exigencia de tan excesivo número proviene de una esfera hostil a la educación, y que las consecuencias de esa sobreabundancia sólo pueden favorecer a la incultura? En realidad, sólo se puede hablar de una necesidad tal en la medida en que el Estado moderno está acostumbrado a intervenir en estos asuntos y se cuida de acompañar sus exigencias con un perceptible golpe de mando. Fenómeno éste que produce en la mayoría la misma impresión que si fuese la necesidad eterna e inamovible, la ley originaria de las cosas, la que les hablase. Por lo demás, "un Estado de Cultura", como ahora se dice, con tales exigencias, es algo reciente, y sólo en la última mitad de siglo ha llegado a ser una "evidencia"; es decir, en un tiempo en el que, se suele decir, tantas cosas resultan "evidentes", cosas que en sí mismas no se entienden en absoluto[35]. Precisamente Prusia, el Estado moderno más fuerte, ha asumido tan escrupulosamente ese derecho al liderazgo supremo en educación y en la escuela que, debido a la temeridad que a ese Estado le es propia, ese sospechoso principio por él asumido adquiere un significado universalmente amenazador y peligroso para el verdadero espíritu alemán. Pues, por este lado, hallamos formalmente sistematizada la pretensión de situar a las escuelas de bachillerato a la llamada "altura de nuestro tiempo"; florecen aquí todos aquellos dispositivos por los que muchos escolares son apremiados hacia el bachillerato; el Estado ha hecho uso aquí, con éxito, de su medio más poderoso, el reconocimiento de ciertos privilegios referidos al servicio militar, de tal forma que, según los informes imparciales de los funcionarios de estadística, se podría explicar con ello, y sólo con ello, la masificación general de las escuelas de bachillerato prusianas y la imperiosa y continua necesidad de nuevas aperturas. ¿Qué más puede hacer el Estado en beneficio de la abundancia de instituciones educativas que poner en necesaria relación con las escuelas de bachillerato todos los puestos de funcionarios superiores y la mayor parte de los inferiores, la formación universitaria y los privilegios militares más influyentes? Y esto en un país en el que, tanto el servicio militar universal, aprobado con el apoyo de todo el pueblo, como la omnímoda ambición política de los funcionarios, atrae inconscientemente por esos derroteros a todas las naturalezas bien dotadas. En este lugar, la escuela de bachillerato es considerada un grado de distinción; y todo lo que se percibe como impulso hacia la esfera del gobierno se podrá encontrar en la trayectoria de dicha escuela. Éste

[35] Cfr. Burckhardt, J., *op. cit.*, pp. 114 ss.

es un fenómeno nuevo, y en todo caso original: el Estado se muestra como un mistagogo de la Cultura, y mientras promueve sus fines, obliga a cada uno de sus sirvientes a presentarse ante él sólo con la antorcha de la educación estatal universal en la mano; a cuya agitada luz deben aquéllos volver a reconocer al Estado como la meta suprema, como recompensa a todos los esfuerzos educativos. Este último acontecimiento debe dejarlos atónitos; debe hacerles recordar, por ejemplo, aquella tendencia pareja y gradualmente concebida de una filosofía favorecida en su día por los derroteros del Estado y con las miras puestas en los fines del Estado, la tendencia de la filosofía hegeliana. Probablemente no sería exagerado pensar que, en la subordinación de todos los esfuerzos educativos a los fines estatales, Prusia se ha apropiado con éxito de la herencia, aprovechable en la práctica, de la filosofía hegeliana; cuya apoteosis del Estado logra su culmen en *esta* subordinación».

— «Pero», preguntó el acompañante, «¿qué fines puede perseguir un Estado con una tendencia tan extraña? Pues que persigue unos fines políticos se sigue de que la situación escolar de Prusia es admirada por otros Estados, considerada con interés e imitada acá y allá. Esos otros Estados ven en todo esto algo que beneficiaría de igual modo tanto a la permanencia como a la fuerza del Estado, como aquel famoso servicio militar universal que ha llegado a ser absolutamente popular. Allí donde alguien luce periódicamente con orgullo el uniforme militar, donde casi todos han asumido la uniforme Cultura estatal a través de las escuelas de bachillerato, se puede hablar, exagerando un poco, de una situación casi propia de los antiguos, de una omnipotencia del Estado sólo alcanzada una vez en la Antigüedad, Estado el cual casi cualquier joven es instigado por instinto y educación a percibir como el apogeo y el fin supremo de la existencia humana...»

— «Esta comparación», dijo el filósofo, «es, sin duda, exagerada, y no cojea sólo de *una* pierna. Pues el Estado antiguo permaneció tan apartado como le fue posible de este atenerse a lo utilitario, de hacer valer la educación en tanto que le fuera directamente útil y de anular los impulsos que no se demostraran inmediatamente aprovechables para sus fines[36]. El hombre griego sentía por eso hacia el Estado, desde la profundidad de su pensamiento, aquel sentimiento de admiración y agradecimiento tan chocante para el hombre moderno, porque reconocía que, sin una institución semejante de protección y auxilio, no podría desarrollarse el más mínimo germen de Cultura, y que toda su Cultura, inimitable y única en toda la historia, había crecido de forma tan exuberante precisamente bajo el atento y sabio cuidado de *sus* instituciones de protección y auxilio. Para su Cultura, el Estado no era aduanero, regulador o inspector, sino camarada y compañero de camino, firme, musculoso y armado para la lucha, el amigo admirado, noble y, por así decir, supraterrenal, que ofrece su compañía a través de la cruda realidad y que cosecha por ello el agradecimiento. Cuando el Estado moderno exige ahora, en cambio, semejante agradecimiento entusiasta, no es porque tenga conciencia de ser el caballeroso servidor en defensa de la educación y del arte alemán más elevados; pues, por lo que a eso respecta, su pasado es tan vergonzoso como su presente, para lo que sólo hay que pensar en cómo se celebran las conmemoraciones de los grandes poetas y artistas en las capitales alemanas, y en cómo son apoyados los supremos planes artísticos de estos maestros alemanes por parte de este Estado. Han de darse, por tanto, ciertas circunstancias particulares, tan-

[36] Para la crítica del intervencionismo del Estado en las instituciones educativas, cfr. Schleiermacher, F., *op. cit.*, p. 53; Schopenhauer, A., *Sobre la filosofía de la universidad*, ed. cit.

to en relación a esa tendencia estatal que favorece a lo que aquí llamamos "educación", como en relación a esa Cultura así favorecida que se subordina a esta tendencia estatal. Dicha tendencia estatal se halla en pugna pública o encubierta con el verdadero espíritu alemán y con la educación que de él se deriva, tal y como yo, mi querido amigo, te la he presentado con trazos titubeantes: *el* espíritu de la educación, que favorece a aquella tendencia estatal, y que es apoyado por ésta con una complicidad tan activa —razón por la cual su instrucción pública es admirada en el extranjero—; debe de proceder de una esfera que no está en contacto con ese auténtico espíritu alemán, con ese espíritu que tan maravillosamente nos habla desde el germen más íntimo de la Reforma alemana, de la música alemana, de la filosofía alemana y que, como un noble desterrado, es observado de forma tan desdeñosa e indiferente por parte precisamente de aquella ostentosa educación que prolifera en la órbita del Estado. Él es un extranjero: que desfila en duelo solitario; y ahí se agita el incensario de esa Pseudocultura que, bajo los gritos de profesores y articulistas "instruidos", se ha apropiado de *su* nombre y sus méritos, y que con la palabra "alemán" juega a un juego vergonzoso. ¿Para qué necesita el Estado ese elevado número de instituciones educativas y de profesores? ¿Para qué esta educación y esta ilustración del pueblo tan ampliamente fundada? Porque el auténtico espíritu alemán es odiado, porque se teme a la naturaleza aristocrática de la verdadera educación, porque se quiere empujar al gran individuo al autodestierro, sembrando y alimentando en la mayoría la pretensión de la educación, porque se intenta escapar de la cría severa y dura de los grandes guías intentando convencer a la masa de que ella misma va a encontrar el camino... ¡con el Estado como norte! ¡Un fenómeno nuevo! ¡El Estado como norte de la educación! Mientras tanto, algo me consuela: este espíritu alemán que tanto se combate, que ha sido sustituido por un vicario engalanado con vistosos colores, este espíritu es valiente. Luchando conseguirá salvarse abriéndose camino hacia una época más pura; preservará —noble como es y victorioso como será— un cierto sentimiento compasivo frente al Estado, si éste, en un estado de necesidad y extremadamente apremiado, se hiciese cargo de semejante Pseudocultura como compatriota. Porque, ¿qué se sabe, al fin y al cabo, de las dificultades de la tarea de gobernar a los hombres, es decir, de mantener estrictamente la ley, el orden, la tranquilidad y la paz, entre muchos millones de individuos de un género en su inmensa mayoría ilimitadamente egoísta, injusto, poco equitativo, deshonesto, envidioso, malicioso, además de bastante limitado y terco? ¿Qué se sabe de proteger continuamente frente al vecino codicioso y al pérfido ladrón, lo poco que el Estado ha adquirido? Un Estado tan asediado se agarra a cualquier compatriota; y, cuando uno de ellos se entrega a sí mismo con expresiones tan pomposas, cuando designa al Estado, a la manera de Hegel, como "organismo ético absolutamente perfecto"[37], y señala como tarea de la educación para cada uno descubrir el lugar y las circunstancias en las que ser más útil al Estado... ¿a quién le sorprenderá cuando el Estado tome por el cuello, sin más, a un compatriota que se ofrece de tal forma y le grite también, con su voz profunda y bárbara y con total convencimiento: ¡Sí, tú eres la educación, tú eres la Cultura!?» [...]

[37] «El Estado —escribe Hegel—, en cuanto realidad de la voluntad sustancial, realidad que tiene la autoconciencia particular elevada a su universalidad, es lo racional en y por sí. Esta unidad sustancial es el absoluto e inmóvil fin último en el que la libertad alcanza su derecho supremo, por lo que este fin último tiene un derecho superior al individuo, cuyo supremo deber es ser miembro del Estado». Hegel, G. W. F., *Principios de la filosofía del derecho*, ed. cit., p. 318.

CONFERENCIA IV

¡Honorables oyentes! Después de que hayan seguido hasta aquí fielmente mi relato, y de que juntos hayamos llegado al final de aquella conversación del filósofo y su acompañante, solitaria, remota, ofensiva de vez en cuando, debo abrigar la esperanza de que tengan ahora ganas de remontar también, como enérgicos nadadores, la segunda mitad de nuestro viaje; sobre todo porque puedo prometerles que, en el pequeño guiñol de mis vivencias, se mostrarán ahora otras marionetas y, puesto que han resistido hasta aquí, las olas de la narración les llevarán ahora más cómoda y rápidamente hasta el final. Casi hemos llegado a un giro en nuestra narración; y sería de lo más aconsejable asegurarnos, volviendo rápidamente la vista atrás, de lo que creemos haber sacado en claro de una conversación tan variada. «Mantén la posición —así parecía que el filósofo ordenaba a su acompañante—; pues aún puedes abrigar esperanzas. Pues se muestra de forma cada vez más clara que no tenemos instituciones educativas, pero que debemos tenerlas. Nuestras escuelas de bachillerato, previstas según su forma para este sublime fin, o bien se han convertido en lugares para el cuidado de una Cultura sobre la que sospechar, que aparta de sí con profundo odio a la educación verdadera, es decir, aristocrática y basada en una sabia selección de las inteligencias; o bien ponen en pie una erudición micrológica, árida, o cuanto menos muy alejada de la educación, cuyo valor consiste, tal vez, en aturdir los sentidos, al menos frente a las tentaciones de aquella cuestionable Cultura». El filósofo había llamado la atención de su acompañante acerca, sobre todo, de la extraña degeneración que debe haberse introducido en el núcleo de una Cultura cuando el Estado puede creer dominarla, cuando a través de ella consigue metas estatales, cuando, aliado con ella, combate contra otros poderes hostiles, así como contra el espíritu que el filósofo osaba llamar el «verdaderamente alemán». Este espíritu, encadenado a los griegos por la más noble necesidad, que en un difícil pasado ha demostrado su eficacia como tenaz y valiente, puro y sublime en sus metas, capacitado por su arte para la suprema tarea de redimir al hombre moderno de la maldición de la modernidad, este espíritu está condenado a vivir solitario y ajeno a su herencia. Pero cuando sus lentos lamentos resuenan en el desierto del presente, la abigarrada y colorida caravana educativa de este presente se espanta. No debemos sólo asombrarnos, sino también espantarnos: ésa era la opinión del filósofo; su consejo no era huir asustados, sino lanzarse al asalto. Pero, sobre todo, trataba de persuadir a su acompañante de no pensar demasiado temerosa y cautelosamente en el individuo del que, por un instinto más elevado, brota ese rechazo de la barbarie actual. «Que perezca: el dios pítico no precisaba encontrar un nuevo apoyo, una segunda Pitia, mientras el vapor místico brotara de las profundidades».

De nuevo alzó el filósofo su voz: «Tomad nota, amigos míos, hay dos cosas que no debéis confundir. Muchas cosas ha de aprender el hombre para vivir y para luchar por su existencia; pero todo lo que con este propósito aprende y hace como individuo no tiene aún nada que ver con la educación. Ésta empieza, por el contrario, en un nivel situado muy por encima de ese mundo de necesidad, de lucha por la existencia, de menesterosidad. Hay que preguntarse cuánto se valora un hombre como sujeto frente a otros sujetos, y cuánta fuerza consume en esa lucha individual por la vida. Algunos, con una limitación estrechamente estoica de sus necesidades, se elevarán con rapidez y ligereza a esa esfera en la que puedan olvidarse como sujetos y, en cierto modo, realizarse como tales para gozar de una eterna juventud en un sistema solar de hechos

atemporales e impersonales. Otros ensancharán el efecto y las necesidades de su condición de sujetos con todo detalle, y edificarán en proporción asombrosa el mausoleo de esa condición de modo que parecerá que están en disposición de vencer en la lucha a su terrible adversario, el tiempo. También en tal impulso se muestra un ansia de inmortalidad: riqueza y poder, cordura, serenidad, elocuencia, una reputación floreciente, un nombre importante... todos se han vuelto medios con los que la insaciable y personal voluntad de vivir ansía una nueva vida, y con los que desea una eternidad en todo caso ilusoria. Pero, incluso en esta forma suprema del sujeto, incluso en la más incrementada necesidad de un individuo así ampliado y, por así decir, colectivo, sigue sin haber contacto con la verdadera educación; y si desde esta perspectiva se demanda el arte, sólo se tomarán en consideración sus efectos divertidos o estimulantes, es decir, los que menos sabe provocar el arte puro y sublime y más el arte envilecido e impuro. Pues, en el conjunto de sus ocupaciones, por extraordinario que pueda parecer al observador, nunca queda liberado de su sujetividad anhelante e inquieta; el éter iluminado de la contemplación libre de sujeto huye ante él — y por ello habrá de vivir, a pesar de todo lo que pueda aprender, viajar y compilar, desterrado y en eterna distancia de la educación verdadera. Pues la verdadera educación rechaza contaminarse con el individuo necesitado y anhelante: ella sabe escabullirse sabiamente de aquel que quiere apropiársela como medio para propósitos egoístas. Y, cuando alguien cree haberla apresado para sacar provecho de ella y satisfacer sus necesidades vitales utilizándola, entonces se escapa de repente, con pasos imperceptibles y con el ademán de la burla.

Así pues, amigos míos, no confundáis esa educación, esa diosa de pies ligeros, mimada y etérea, con aquella útil doncella que, por lo demás, se hace llamar «la educación», pero que sólo es la sirvienta intelectual y la consejera de la necesidad vital, de la ganancia, de la indigencia. Toda enseñanza que, sin embargo, se proponga al final de su trayectoria una empresa o una ganancia material, no es una enseñanza para la educación tal y como nosotros la entendemos, sino solamente una indicación de la manera por la que uno salva y protege su propio sujeto en la lucha por la existencia. Claro está que tal indicación es de una importancia primordial e inmediata para la mayoría de las personas; y cuanto más difícil sea la lucha, tanto más tendrá que aprender el joven, tanto más tendrá que poner en tensión sus fuerzas. Ahora bien, que no crea nadie que las instituciones que le alientan y capacitan para esa lucha pueden ser consideradas, en el más recto de los sentidos, instituciones educativas. Son instituciones con vistas a la superación de las necesidades vitales, por mucho que prometan formar a funcionarios, a comerciantes, a oficiales, a mayoristas, a agricultores, a médicos o a técnicos. Para tales instituciones rigen leyes y medidas que divergen de las del establecimiento de una institución educativa. Y lo que en ésta es permitido e incluso requerido, podría ser en aquélla un sacrílego agravio. Quiero poneros, amigos míos, un ejemplo. Si queréis guiar a un joven por la senda recta de la educación, guardaos de perturbar la cándida relación, llena de confianza y como quien dice personal-inmediata, del mismo con la naturaleza: el bosque y la roca, la tormenta, el buitre, la flor solitaria, la mariposa, el prado, la ladera de la montaña han de hablarle en su propia lengua; en ellos ha de volver a reconocerse como en reflejos y espejismos innumerables y dispersos, como en un colorido torbellino de apariencias variables. Sentirá así de manera inconsciente la unidad metafísica de todas las cosas en la gran metáfora de la naturaleza, y reposará, a la vez, en su persistencia y necesidad eternas. Pero, ¿a cuántas personas les está permitido ir creciendo tan cerca de la naturaleza y

en una relación casi personal con ella? Otros deben aprender prematuramente otra verdad: la de cómo someter a la naturaleza. En ese momento se da por zanjada esa metafísica ingenua; y la fisiología de las plantas y animales, la geología, la química inorgánica, obligan a los jóvenes a una contemplación completamente distinta de la naturaleza. Lo que se ha perdido con este nuevo modo de contemplación impuesto no es una fantasmagoría poética, sino la comprensión instintiva, verdadera y única de la naturaleza; en cuyo lugar se ha introducido un cálculo que vence a la naturaleza por la astucia. Se concede al verdaderamente ilustrado el inestimable bien de poder permanecer fiel, sin una brusca ruptura, a los instintos contemplativos de su niñez, y así llegar a una calma, a una unidad, a una relación y a una armonía que el que ha sido educado para la lucha por la vida no puede ni siquiera imaginar.

No penséis pues, amigos míos, que quiero escatimar elogios a nuestras escuelas técnicas y de formación práctica. Yo respeto los lugares en los que se aprende sistemáticamente a calcular, donde uno aprende los idiomas de uso, donde se toma en serio la geografía y donde cada uno se equipa con los sorprendentes conocimientos de las ciencias naturales. Estoy también dispuesto a aceptar gustoso que los que han sido preparados en las mejores escuelas técnicas de nuestros días tengan el derecho de hacer valer las mismas exigencias que acostumbran a hacer los bachilleres; y seguro que no falta mucho para que se abran a esos escolares las puertas de la universidad y de los cargos públicos, del mismo modo en el que, hasta ahora, se ha hecho con los alumnos de bachillerato exclusivamente — ¡habéis entendido bien, a los alumnos de la actual escuela de bachillerato! Este triste añadido no puedo, sin embargo, callármelo: si es verdad que la escuela técnica y la escuela de bachillerato comparten unánimemente sus metas presentes, y sólo difieren entre sí en aspectos tan sutiles como para poder tener una completa igualdad de derechos ante el foro del Estado, entonces falta por completo una especie de instituciones de enseñanza: ¡la especie de la institución educativa! Esto no es en absoluto un reproche contra las escuelas técnicas, que han perseguido de una forma tan exitosa como honesta tendencias más modestas, pero en todo punto necesarias. En la esfera de la escuela de bachillerato se procede, sin embargo, de una forma mucho menos honesta, y también menos dichosa: pues hay aquí una especie de sentimiento instintivo de vergüenza, de conocimiento inconsciente de que la institución, en general, está indignamente degradada y de que la realidad, bárbaramente yerma y estéril, contradice las rimbombantes fórmulas educativas de los profesores audaces y apologéticos. Así pues, ¡no hay instituciones educativas! ¡Y allí donde se siguen simulando actitudes, se siente uno más desesperanzado, consumido y descontento que en las hordas del llamado "realismo"! Por cierto, daos cuenta, amigos míos, qué tosco e indisciplinado se ha de ser en los círculos docentes como para malinterpretar los rigurosos términos filosóficos "real" y "realismo", y poder barruntar tras ellos la oposición de materia y espíritu, y para poder interpretar el "realismo" como la "orientación hacia el conocimiento, la creación y el dominio de lo real". — Yo, por mi parte, sólo conozco una verdadera oposición: *instituciones educativas* e *instituciones de la necesidad vital*; forman parte de este segundo género todas las existentes, del primero es del que yo hablo» [...].

Podían haber transcurrido más de dos horas mientras los dos compañeros filósofos conversaban sobre asuntos tan insólitos. Entre tanto, se había hecho de noche; y si, en el crepúsculo, la voz del filósofo había sonado como una música natural en el boscoso paraje, ahora, en la completa oscuridad de la noche, cuando el filósofo hablaba con vivacidad porque decía apasionadamente, el sonido se quebraba en diversos

estallidos, ruidos y silbidos que se perdían en lo profundo de las ramas de los árboles y de las formaciones rocosas hacia el valle. De repente enmudeció; acababa de repetir en un tono compasivo: «¡No tenemos instituciones educativas, no tenemos instituciones educativas!»... cuando algo cayó justo delante de él, tal vez una piña de abeto, y el perro del filósofo se arrojó ladrando sobre ello. Interrumpido de este modo, el filósofo alzó la cabeza y sintió al instante la noche, el frío, la soledad. «Pero, ¡¿qué estamos haciendo aquí?!» —le dijo a su acompañante—. «Ya ha oscurecido. Tú sabes a quién estábamos esperando... pero ya no vendrá. Llevamos tanto tiempo esperando en balde... nos vamos a ir».

Ahora debo, ilustres oyentes, darles a conocer las impresiones experimentadas por mí y por mi amigo mientras, desde nuestro escondrijo, seguíamos la conversación, claramente perceptible, y ávidamente espiada por nosotros. Ya les he relatado que teníamos en mente celebrar, en aquel lugar y en aquel momento de la tarde, una fiesta de conmemoración. Esta conmemoración no se refería a otra cosa que a asuntos de educación y enseñanza, de los cuales, según nuestra fe juvenil, habíamos recogido una cosecha rica y dichosa procedente de nuestra vida hasta ese momento. Estábamos especialmente dispuestos a conmemorar con agradecimiento la institución que, en otra ocasión y en aquel mismo lugar, habíamos ideado para estimular y vigilar recíprocamente, en un pequeño círculo de camaradas, nuestras vivas inquietudes culturales, como ya he dicho anteriormente. De repente, todo aquel pasado se iluminó de una forma totalmente inesperada cuando, de forma callada y atenta, nos entregamos a los enérgicos discursos del filósofo. Nos sentíamos como aquellos que, caminando de forma descuidada, dan repentinamente con sus pasos en el borde de un abismo: no creíamos haber escapado de los grandes peligros ni tampoco haber salido a su encuentro. Aquí, en este lugar tan memorable para nosotros, escuchábamos la advertencia: «¡Atrás! ¡Ni un paso más! ¿Sabéis hacia dónde os llevan vuestros pasos, hacia dónde os atrae este resplandeciente camino?». — Parecía que ahora ya lo sabíamos, y el sentimiento de un rebosante agradecimiento nos empujó de una forma tan irresistible hacia el serio celador y buen solícito que los dos brincamos a un tiempo para abrazar al filósofo. Éste estaba a punto de marcharse, y ya se había vuelto de lado. Cuando saltamos hacia él tan inesperadamente y de forma tan ruidosa, y el perro salió a nuestro paso con estridentes ladridos, el filósofo, junto con su acompañante, debió de pensar que se trataba más del asalto de unos ladrones que de un abrazo entusiasta. Era evidente que ya se había olvidado de nosotros. Dicho brevemente: nos consiguió evitar. Nuestro abrazo fracasó completamente al darle alcance; pues, en ese instante, mi amigo gritó porque el perro le había mordido, y el acompañante saltó con tal ímpetu sobre mí que ambos caímos al suelo. Surgió sobre el terreno, entre perro y hombre, una intranquila agitación que duró algunos instantes... hasta que mi amigo consiguió gritar con voz fuerte y parodiando al filósofo: «¡En el nombre de toda Cultura y Pseudocultura! ¿Qué quiere este estúpido perro de nosotros? Maldito perro, fuera de aquí, tú que no estás iniciado y que nunca habrás de estarlo; apártate de nosotros y de nuestras vísceras, retírate en silencio, en silencio y avergonzado!».

Tras este discurso, la escena se aclaró un poco, hasta donde podía aclararse en la completa oscuridad del bosque. «¡Son ustedes! —gritó el filósofo— ¡Nuestros tiradores de pistola! ¡Cómo nos han asustado! ¿Qué les mueve a lanzarse sobre mí a estas horas de la noche?» — «Nos mueve la alegría, el agradecimiento, el respeto —dijimos estrechando la mano del anciano, mientras que el perro emitía un ladrido cargado de presentimientos— No queríamos dejarle marchar sin decírselo. Y para poder

explicárselo todo, tampoco puede marcharse todavía. Aún queremos preguntarle ¡por tantas cosas que ahora mismo nos oprimen el corazón!... Quédese, pues: conocemos cada paso del camino, nosotros le acompañaremos más tarde hasta abajo. Tal vez todavía venga el invitado al que espera. Mire ahí abajo al Rin, ¿qué es lo que nada con esa claridad, como bajo el resplandor de muchas antorchas? Allá buscaré a su amigo, ya estoy presintiendo que llegará hasta usted con todas esas antorchas». Y así importunamos al asombrado anciano con nuestros ruegos, nuestras promesas, nuestros fabulosos ofrecimientos, hasta que al fin también el acompañante convenció al filósofo para seguir paseando un poco más por lo alto de la montaña, al suave aire nocturno y «liberados de cualquier humareda del saber»[38], como añadió él. «¡Ay, ¿no os da vergüenza?! —dijo el filósofo— Si alguna vez queréis citar algo, no conseguís citar nada que no sea de *Fausto*. Pero voy a transigir con vosotros, con citas o sin ellas, con tal de que nuestros jóvenes se mantengan firmes y no huyan tan de repente como han venido; pues son como fuegos fatuos, uno se sorprende cuando están ahí y, de nuevo, cuando ya no están». Entonces mi amigo recitó enseguida:

> «Espero, por respeto, que seamos capaces
> de domeñar el frívolo carácter,
> nuestro camino suele ir sólo en zigzag»[39].

El filósofo se asombró y permaneció en pie: «Me sorprendéis, señores fuegos fatuos —dijo—, ¡esto no es ninguna ciénaga! ¿Qué les parece este paraje? ¿Qué significa para ustedes la proximidad de un filósofo? El aire es fresco y límpio, el suelo es seco y duro. Tenéis que escoger una región más imaginativa para vuestras zigzagueantes inclinaciones». «Creo —dijo entre tanto el acompañante— que los señores nos han dicho ya que en este momento una promesa les ata a este lugar. Pero, tal como me parece, también han escuchado, como coro, nuestra comedia de la educación, y a saber, como auténticos «espectadores ideales»[40]; pues no nos han molestado, creíamos estar solos». «Sí —dijo el filósofo—, eso es cierto, esa alabanza no se les puede negar, pero me ha parecido que se merecen otra mayor...». En este momento tomé la mano del filósofo y dije: «Hay que ser realmente torpe como un reptil, con el estómago sobre la tierra, la cabeza en el lodo, para atender a discursos como los suyos sin quedar serio y pensativo, irritado y acalorado. Tal vez alguien se encolerice con ello, por disgusto y autoinculpación; pero, en nuestro caso, la impresión ha sido muy diferente, sólo que no sé cómo describirla. Precisamente esta hora era para nosotros algo especial, nuestro estado de ánimo estaba bien preparado, estábamos sentados como recipientes abiertos... Ahora parece que nos hemos colmado con esta nueva sabiduría, pues ya no sé a qué atenerme, y si alguien me preguntase qué me propongo para el día de mañana, o qué me dispongo a hacer de ahora en adelante, no sabría qué contestar. Pues, manifiestamente, hemos vivido hasta ahora, nos hemos formado, de forma muy diferente a la adecuada... Pero, ¿qué hacer para salvar el abismo entre el hoy y el mañana?». «Sí —asintió mi amigo—, así me parece a mí también, es lo mis-

[38] Goethe, J. W., *Fausto I*, v. 395.
[39] Goethe, J. W., *Fausto I*, vv. 3860-3862.
[40] Cfr. Schlegel, A. W., «Vorlesung über dramatische Kunst und Literatur» (1809), en *Kritische Schriften und Briefe*, Lohner, Stuttgart, 1962, vol. V, pp. 61 y 65. Cfr. también Reibnitz, B. v., *op. cit.*, p. 180.

mo que yo pregunto; pero luego es como si tan altas e ideales opiniones sobre la tarea de la educación alemana me ahuyentasen, como si no fuera digno de colaborar en su obra. Veo sólo una resplandeciente comitiva de las más ricas naturalezas moverse hacia esa meta, presiento qué abismos superará, delante de qué seducciones pasará. ¿Quién será tan temerario como para unirse a ella?». En este punto, el acompañante se dirigió de nuevo al filósofo y dijo: «No me tome usted a mal que yo tenga una impresión parecida y se la exponga ahora a usted. En las conversaciones con usted me ocurre con frecuencia sentirme elevado sobre mí mismo, y entusiasmarme con su coraje y sus esperanzas hasta llegar a olvidarme de mí. Luego llega un instante de frialdad, un viento penetrante de realidad me lleva a la reflexión... y veo entonces el profundo abismo delineado entre nosotros sobre el que usted mismo, como en sueños, me transporta. Lo que usted llama educación vacila a mi alrededor o gravita pesadamente sobre mis hombros; es una armadura que me oprime, una espada que no puedo blandir».

De repente, estábamos los tres de acuerdo frente al filósofo, y animándonos y alentándonos mutuamente expusimos en común lo que sigue, mientras que, en la noche silenciosa y bajo un cielo estrellado serenamente desplegado, paseábamos con el filósofo de acá para allá por la superficie libre de vegetación que aquel día nos había servido como campo de tiro: «Usted ha hablado del genio —dijimos entonces—, de su solitaria y penosa peregrinación por el mundo, como si la naturaleza produjera las antítesis más extremas: por un lado la masa apática, abúlica, que prolifera por instinto y luego, a una distancia enorme de ella, los grandes individuos contemplativos y preparados para las creaciones eternas. Ahora, sin embargo, usted los llama cúspide de la pirámide intelectual[41]: parecería entonces que, desde los amplios y sobrecargados fundamentos hasta la cumbre que se yergue libremente, existen necesariamente innumerables grados intermedios, y que precisamente en este punto ha de ser válida la sentencia: *natura non facit saltus* (la naturaleza no da saltos)[42]. Ahora bien, ¿dónde comienza lo que usted llama educación, cuáles son los pilares que separan el ámbito que es gobernado desde abajo de lo que es gobernado desde arriba? Y si sólo en el caso de esas remotísimas naturalezas puede hablarse verdaderamente de "educación", ¿cómo podríamos fundar instituciones a partir de la imprecisa existencia de tales naturalezas? ¿Cómo deliberar sobre instituciones educativas que sólo favorezcan a aquellos elegidos? A nosotros, más bien, nos parece que son éstos precisamente los capaces de encontrar su camino, y que su fuerza se muestra en poder caminar sin esas muletas educativas que los demás necesitan, y así, sin ser molestados, abrirse paso por las idas y venidas de la historia universal, igual que un fantasma a través de una densa muchedumbre».

Juntos pronunciamos semejantes palabras, sin mucho orden ni concierto; el acompañante del filósofo prosiguió y dijo a su profesor: «Ahora piense usted mismo en todos los grandes genios, de los que acostumbramos a estar orgullosos por ser auténticos y fieles guías e indicadores de ese verdadero espíritu alemán, cuya memoria honramos con celebraciones y estatuas, y cuyas obras confrontamos, seguros de nosotros mismos, con lo extranjero. ¿Dónde salió a su encuentro una formación como la que usted reclama? ¿En qué medida se revelan alimentados y madurados por un sol

[41] Sobre esta figura del genio como tipo cfr. Gentili, C., «Sulla disiguaglianza del genio», en *A partire da Nietzsche*, Marietti, Génova, 1998, pp. 52-85.

[42] Cfr. Kant, I., *Crítica de la razón pura*, A 229-B 282.

educativo autóctono? Y, sin embargo, ellos han sido posibles, han llegado a ser lo que ahora veneramos. Sí, quizá sus obras vengan precisamente a justificar la forma del desarrollo que siguieron estas nobles naturalezas, e incluso una falta de cultura tal como la que habríamos de admitir para su tiempo y su pueblo. ¿Qué tomó Lessing de la educación alemana existente? ¿Qué tomó Winckelmann? Nada, o al menos tan poco como Beethoven, como Schiller, como Goethe, como todos nuestros grandes artistas y poetas. Tal vez sea una ley natural el que sólo las generaciones posteriores hayan de ser conscientes de con qué dones celestiales quedaba agraciada una generación previa».

En este punto, el anciano filósofo entró en cólera y gritó a su acompañante: «¡Ay de ti, cordero ingenuo del conocimiento! ¡Ay de vosotros, que no se os puede llamar más que mamíferos! ¿Qué argumentaciones equívocas, torpes, limitadas, jorobadas y tullidas son éstas? Sí, ¡acabo de escuchar la educación de nuestro tiempo, y en mis oídos resuenan de nuevo las ruidosas "evidencias" históricas, las ruidosas, petulantes y despiadadas certidumbres del historiador! Recuérdalo, naturaleza no profanada: has envejecido, y desde hace milenios este cielo estrellado descansa sobre ti... pero, ¡una habladuría así, erudita y malvada en lo más hondo como gusta a esta época, no la habías oído nunca! Así que, mis queridos germanos, ¿estáis orgullosos de vuestros poetas y artistas? ¿Señaláis hacia ellos y os enorgullecéis de ellos ante lo extranjero? ¿Y sólo porque no os ha costado ningún esfuerzo tenerlos entre vosotros formuláis de ello la primorosa teoría de que de ahora en adelante tampoco tendréis que esforzaros por ellos? No es verdad, mis inexpertos niños, que ellos vienen por sí solos: ¡la cigüeña os los trae! ¡Quién va a querer hablar aquí de mujeres sabias[43]! Así que ahora, queridos míos, os merecéis una buena lección: ¿cómo podríais sentiros orgullosos de que todos los espíritus llamados nobles y lúcidos fueran prematuramente ahogados, consumidos, extinguidos por vosotros, por vuestra barbarie? ¿Cómo podríais pensar en Lessing sin avergonzaros, él que pereció por vuestra torpeza en la lucha contra vuestros irrisorios ídolos[44], bajo la penosa situación de vuestros teatros, de vuestros eruditos, de vuestros teólogos, sin atreverse ni una sola vez a ese vuelo eterno para el que había venido al mundo?[45] ¿Y qué sentís al recordar a Winckelmann, él que fue a mendigar ayuda de los jesuitas para liberar su visión de vuestra grotesca necedad, y cuya denigrante conversión recae sobre vosotros y en vosotros permanecerá como mancha indeleble? ¿Podéis acaso nombrar a Schiller y no ruborizaros? ¡Mirad su imagen! La mirada encendida y centelleante que desdeñosamente huye sobrevolándoos, la mejilla mortalmente enrojecida... ¿es que no os dice nada? Ahí teníais un juguete exquisito y divino que fue destruido por vosotros. Y apartad igualmente la amistad de Goethe de esa vida melancólicamente presurosa, azuzada hacia la muerte... De haber dependido de vosotros, la habríais extinguido aún más rápidamente. No habéis aportado nada a ninguno de nuestros grandes genios... ¿y ahora queréis hacer un dogma para impedir que se ayude a ninguno? Hasta ahora habéis sido para todos "la resistencia del mundo estúpido", como abiertamente expresa Goethe en su *Epílogo a La campana*; habéis sido los estúpidos o los envidiosos estrechos de miras, o los malvados egoístas. A pesar de vosotros, ellos crearon sus obras, contra vosotros dirigieron sus ataques, y gracias a vosotros murieron demasiado pronto sin acabar su tarea, despe-

[43] Cfr. Platón, *Teeteto*, 150 b.
[44] Cfr. *Isaías* 45,20.
[45] Nietzsche hace referencia aquí a la polémica de Lessing con C. A. Klotz y J. M. Goeze.

dazados o aturdidos por los combates. ¿Quién se puede imaginar lo que estos hombres heroicos estaban llamados a conseguir si el auténtico espíritu alemán hubiera desplegado sobre ellos su techo protector por medio de una institución fuerte, ese espíritu que, sin tal institución, arrastra su existencia aislado, desmoronado y degenerado? Todos aquellos hombres están condenados a perecer; y se requiere una fe insensata en la racionalidad de todo lo que ocurre para pretender disculpar con dicha fe vuestra culpa. ¡Y no sólo aquellos hombres! Desde todos los ámbitos de la superioridad intelectual, los acusadores declaran contra vosotros. Si dirijo la mirada a todos los talentos poéticos o filosóficos, pictóricos o plásticos, y no sólo a los talentos de grado superior, por todos lados descubro lo no-madurado, lo sobreexcitado o prematuramente extenuado, lo agostado o helado antes de la floración, por todos lados presiento aquella "resistencia del mundo estúpido", esto es, *vuestra* culpa. Eso es a lo que me refiero cuando reclamo instituciones educativas, y cuando encuentro lamentable el estado de las que se hacen llamar así. Quien guste llamar a esto una "exigencia ideal", "ideal" ante todo[46], y pretenda contentarme con ello como con un elogio, ése merece que se le responda que la situación actual es simplemente una ordinariez y una vergüenza, y que quien en una helada cortante busca el calor se enfurecerá cuando a eso se le llame "pretensión ideal". Se trata aquí de meras realidades molestas, presentes y manifiestas: quien perciba algo así sabrá que aquí hay una menesterosidad, como en el frío y el hambre. El que no perciba sin embargo nada de eso... bueno, ése tendrá al menos una escala para ponderar dónde acaba lo que yo llamo "educación", y en qué pilares de la pirámide el ámbito de lo que es gobernado desde abajo se separa de lo que lo es desde arriba».

El filósofo parecía haberse acalorado mucho. Nosotros le inducimos a que siguiese andando, mientras él pronunciaba en pie su último discurso, en la cercanía de aquel tronco que nos había servido como diana para nuestros ejercicios de pistola. Por un momento, reinó el silencio entre nosotros. Lentos y pensativos caminábamos de allá para acá. No sentíamos vergüenza por haber expuesto argumentos tan insensatos, sino más bien una cierta restitución de nuestra personalidad. Justo después de las acaloradas y para nosotros nada halagadores palabras, creímos sentirnos más próximos al filósofo y en una relación más personal con él. Pues el ser humano es tan mezquino que no se siente cercano a un extraño más que cuando éste muestra una debilidad, un defecto. El hecho de que nuestro filósofo se hubiera acalorado y hubiera usado palabras insultantes nos ayudó a superar la tímida actitud de veneración sentida hasta ese momento exclusivamente; para quien le resulte indignante esta observación, hay que añadir que este camino lleva, con frecuencia, del respeto distante al amor personal y a la compasión. Y esta compasión, tras aquel sentimiento de restitución de nuestra personalidad, fue destacando cada vez con más fuerza. ¿Por dónde llevábamos al viejo entre árboles y rocas a estas horas de la noche? Y ya que él nos había concedido aquello, ¿por qué no encontrábamos una forma más tranquila y sencilla de dejarnos instruir? ¿Por qué teníamos entre los tres que expresar de una manera tan torpe nuestros desacuerdos? Y es que, en ese momento, nos dimos cuenta de cuán irreflexivas, carentes de preparación e inexperimentadas fueron nuestras objeciones, de cómo resonaba en ellas el eco *del* presente, cuya voz el viejo no quería oír ni una sola vez en el ámbito de la educación. Nuestras objeciones no habían surgido,

[46] Cfr. Schiller, F., «Briefe über Dom Karlos», en *Schiller Nationalausgabe*, L. Blumenthal y B. Wiese (eds.), Böhlaus, Weimar, 1949, vol. 22, p. 170.

además, meramente del entendimiento: el fondo, suscitado por los discursos del filósofo e incitado a la resistencia parecía descansar en otro sitio. Quizá sólo hablara desde nosotros el miedo instintivo a saber si eran justamente nuestros individuos los que se beneficiaban de opiniones como las del filósofo; quizás todas aquellas fantasías previas que nos habíamos hecho acerca de nuestra educación se arremolinasen ahora en torno a la necesidad de encontrar, a cualquier precio, razones contra un modo de considerar por el cual nuestra supuesta reivindicación de educación era rechazada de raíz. Pero con adversarios que sienten de forma tan personal la fuerza de una argumentación, no se debe disputar; o como la moraleja diría para nuestro caso: tales adversarios no deben disputar, no deben rebatir.

Caminábamos así junto al filósofo, avergonzados, compasivos, insatisfechos con nosotros mismos y más convencidos que nunca de que el anciano debía tener razón, y de que habíamos sido injustos con él. Qué lejos quedaba ya el sueño de juventud de nuestra institución educativa, qué claramente reconocíamos el peligro del que hasta ahora sólo por casualidad habíamos escapado, a saber, el peligro de vendernos en cuerpo y alma al sistema educativo, el cual nos había hablado seductoramente desde que éramos muchachos, ya desde nuestra escuela de bachillerato. ¿A qué se debía entonces que no perteneciéramos aún al coro público de sus admiradores? ¡Quizá sólo a que seguíamos siendo estudiantes de verdad, a que seguíamos pudiendo protegernos de la ávida codicia y las presiones del empuje incansable de las olas de la vida pública, en una isla que, en breve, también sería barrida!

Dominados por semejantes pensamientos, estábamos a punto de dirigirnos al filósofo cuando, de pronto, él se volvió hacia nosotros, y con un tono más conciliador comenzó a decir: «No debería sorprenderme que os comportéis como jóvenes, con descuido y precipitación. Pues difícilmente habíais reflexionado alguna vez sobre lo que habéis oído de mi boca. Daos tiempo, llevadlo con vosotros, pero pensad en ello día y noche. Pues ahora os encontráis en la encrucijada, ahora sabéis hacia dónde conducen ambos caminos. Caminando por uno de ellos seréis para vuestra época bienvenidos, ella no dejará que os falten coronas ni símbolos victoriosos; inmensas facciones os portarán, detrás de vuestras espaldas tendréis a tanta gente animada por los mismos sentimientos como delante de vosotros. Y cuando el que va delante pronuncie una consigna, resonará en todas las filas. El primer deber aquí es: combatir en formación; el segundo: aniquilar a todos los que no quieran entrar en la formación. El otro camino os lleva con menos compañeros cada vez, es más arduo, tortuoso y abrupto. Aquellos que van por el primero se burlan de vosotros porque en éste camináis con más dificultad, e intentarán con toda probabilidad atraeros hacia ellos. Pero cuando alguna vez se crucen los caminos, seréis maltratados, apartados, os evitarán por miedo y os aislarán. ¿Qué habría de significar, para los distintos caminantes de ambos caminos, una institución educativa? Ese enorme gentío que se atropella hacia sus metas por el primero de los caminos entiende, por ello, una institución gracias a la cual se sitúe a él mismo en formación, y de la que todo lo que tienda hacia metas más elevadas y remotas quede distinguido y separado. Claro que saben poner en circulación ostentosas palabras para sus tendencias: hablan, por ejemplo, de "un desarrollo integral de la libre personalidad en el marco de las rígidas convicciones, comunes, nacionales y moralmente humanas", o toman como meta "la fundación de un Estado popular que descanse sobre la razón, la educación y la justicia".

Para el otro grupo más pequeño, una institución educativa es algo totalmente diferente. Bajo la protección de una sólida organización, quiere evitar verse arrastrado

y dispersado por aquel gentío, y que sus individuos pierdan de vista su noble y sublime tarea prematuramente, agotados, corrompidos, anonadados. Estos individuos deben completar su obra, que es el sentido de su institución común; una obra que debe estar depurada de las huellas del sujeto y llevada a término por encima de los juegos cambiantes de los tiempos, como puro reflejo de la esencia eterna e inmutable de las cosas. Y todos los que forman parte de esta institución deben esforzarse en preparar el nacimiento del genio y la procreación de su obra a través de dicha depuración del sujeto. No son pocos los que, incluso desde la fila de los talentos de segundo y tercer orden, están destinados a tal colaboración y llegan a sentir que sólo al servicio de una institución educativa semejante viven de acuerdo con su deber. Sin embargo, estos talentos son ahora continuamente desviados de su senda y alejados de su instinto por parte de las artes de seducción de aquella "Cultura" de moda. La tentación se dirige a sus arranques egoístas, a sus debilidades y vanidades, es a ellos a los que aquel espíritu de la época susurra: "¡Seguidme! Ahí, sois lacayos, asistentes, herramientas, deslumbrados por naturalezas superiores, nunca contentos con vuestra singularidad, manejados por hilos, presos con cadenas como esclavos, como autómatas; aquí, junto a mí, disfrutaréis como señores de vuestra libre personalidad, vuestros talentos resplandecerán, con ellos vais a estar en primera línea, una enorme multitud os seguirá, y la aclamación de la opinión pública os agradará más que un elogio elegantemente dispensado desde la altura del genio". Ante tales atractivos, sucumben ahora hasta los mejores; y, en el fondo, no es la cualidad del talento lo que decide aquí si se es o no receptivo a esas voces, sino más bien la altura y el grado de una cierta sublimidad moral, el instinto para el heroísmo, para el sacrificio... y, en definitiva, una necesidad de educación convertida en costumbre e inculcada por una verdadera enseñanza; la cual, como ya dije, es, sobre todo, obediencia y habituación a la cría del genio. Sin embargo, los institutos que uno llama ahora "instituciones educativas" no saben de tal cría, de tal habituación prácticamente nada. No dudo en absoluto, por ejemplo, que la escuela de bachillerato estuviera pensada originariamente como una verdadera institución educativa de ese tipo, al menos como organización preparatoria, y que diera sus primeros pasos intrépidos por esa senda en los maravillosos y profundamente convulsos tiempos de la Reforma; así como que, en el tiempo de nuestro Schiller o nuestro Goethe, se dejó de nuevo observar algo de aquella necesidad vergonzosamente apartada y cortada de su raíz, como el germen de esas alas de las que Platón habla en el *Fedro,* que liberan y elevan el alma, desde que contacta con lo bello, hasta el reino de los arquetipos puros e inmutables de las cosas»[47].

— «¡Ay, mi admirado y distinguido profesor!», comenzó a decir entonces el acompañante. «Puesto que habéis citado al divino Platón y al mundo de las Ideas, no creo que esté ya enojado conmigo, aún habiendo merecido por mi anterior discurso su desaprobación y su ira. Tan pronto como usted habla, esas alas platónicas baten dentro de mí; y sólo en las pausas he tenido que esforzarme, como auriga de mi alma, con el corcel que se resiste, indómito y rebelde, que Platón también describió y del que dijo que era retorcido, zafio, con la cerviz rígida, de corto cuello y nariz chata, de pelo negro y ojos grises inyectados de sangre, las orejas erizadas y duro de oído, dispuesto siempre para el crimen y la fechoría, y apenas domeñable con el látigo y la espuela. Piense durante cuánto tiempo viví alejado de usted, y cómo pude ser puesto también a prueba precisamente por aquellas artes de seducción de las que usted ha-

[47] Cfr. Platón, *Fedro*, 246 c y 248 c.

blaba, quizás no sin cierto éxito, si bien apenas advertido por mí. Ahora comprendo mejor que nunca cuán necesaria es una institución que haga posible convivir con los escasos hombres de educación verdadera para encontrar en ellos guías y estrellas que nos dirijan. ¡Cuán profundamente entiendo el peligro del caminante solitario! Y si, como le dije, imaginé salvarme de la confusión y del contacto directo con el espíritu de la época mediante la huida, semejante huida fue una ilusión. Esta atmósfera entre en nuestro interior por innumerables vías, con cada inspiración, y no hay soledad lo suficientemente solitaria y lejana donde, con sus nubes y nieblas, no pueda alcanzarnos. Las imágenes de esa Cultura se deslizan alrededor de nosotros disfrazadas con las más variadas máscaras: la de la duda, la de la ganancia, la de la esperanza, la de la virtud. E incluso aquí a su lado, de la mano precisamente de un eremita de la educación, aquella fantasmagoría consiguió seducirnos. ¡Cuán constante y fielmente debe vigilar ese pequeño grupo una educación a la que casi se podría llamar sectaria! ¡Cómo debe reforzarse! ¡Cuán severamente ha de ser reprendido aquí el paso en falso, y cuán compasivamente disculpado! ¡Así que ahora discúlpeme también a mí, querido profesor, después de haberme reprendido usted tan severamente!».

— «Querido amigo, usas un lenguaje», dijo el filósofo, «que no me gusta, y que me recuerda a los conciliábulos religiosos. No tengo nada que ver con eso. Pero me ha gustado tu caballo platónico, por él has de quedar disculpado. Cambio ese caballo por mis mamíferos. Por cierto que tengo ya pocas ganas de seguir paseando con vosotros aquí al fresco. El amigo al que esperaba está lo suficientemente loco como para llegar aquí a media noche si así lo hubiera prometido. Pero en vano espero las señales por nosotros acordadas. No puedo entender qué es lo que hasta ahora le ha retenido. Pues es puntual y exacto como acostumbramos nosotros, los viejos, y como los jóvenes toman ahora por anticuado. Esta vez, es él quien me da plantón: ¡eso me molesta! ¡Vamos! ¡Es hora de irse!».

En ese preciso instante se manifestó algo nuevo.

CONFERENCIA V

Quinto discurso
pronunciado el 23 de marzo.

¡Mis estimados oyentes!: Si lo que les he contado de los discursos de nuestro filósofo, pronunciados en la quietud nocturna y suscitados por diversas causas, ha sido recibido por ustedes con algo de empatía, entonces esa contrariada decisión, referida en último lugar, podrá haberles impresionado de manera igual a como entonces nos impresionó a nosotros. Efectivamente, de repente nos había anunciado que quería marcharse: dejado en plantón por su amigo, y ante el escaso consuelo que en semejante soledad nosotros y su acompañante le habíamos sabido ofrecer, parecía ahora querer poner término rápidamente a su estancia en el monte inútilmente prolongada. Debió parecerle un día perdido; y sacudiéndoselo, por así decir, de encima suya, seguramente que tampoco le hubiera importado hacer lo mismo con el recuerdo de habernos conocido. De modo que, descontento, nos invitó a marcharnos cuando un nuevo fenómeno le obligó a detenerse, haciéndole bajar vacilante el pie ya en el aire.

Un resplandor de luces multicolores y un estrépito cuyo eco se perdió al instante, proveniente de la zona del Rin, atrajo nuestra atención; y justo entonces llegó desde

aquella distancia hasta nosotros una lenta frase melódica, cantada al unísono y reforzada por numerosas voces juveniles. «Ésa es su señal», exclamó el filósofo, «al final viene mi amigo, y no he esperado en vano. Va a ser un reencuentro a medianoche... ¿cómo podemos anunciarle que aún sigo aquí? ¡A ver! Vosotros, tiradores de pistola, ¡mostrad ahora vuestras artes! ¿Oís el ritmo exacto de esa melodía que nos saluda? ¡Fijaos en ese ritmo, y repetidlo en una serie sucesiva de disparos!»

Era aquella una tarea conforme a nuestro gusto y a nuestra capacidad; cargamos con la mayor rapidez posible, y, tras habernos puesto brevemente de acuerdo, levantamos nuestras pistolas hacia la altura estrellada mientras aquella penetrante progresión de sonidos, después de una corta repetición, se extinguía en el vacío. El primero, el segundo y el tercer disparo resonaron cortantes en la noche... Entonces gritó el filósofo: «¡Ritmo incorrecto!»; y es que le habíamos fallado en nuestra tarea rítmica. Inmediatamente después del tercer disparo había aparecido, rápida como una flecha, una estrella fugaz, y casi sin quererlo habíamos entonado el cuarto y el quinto disparo simultáneamente, en dirección a su caída.

«¡Ritmo incorrecto!», gritó el filósofo, «¿quién os ha ordenado apuntar a las estrellas fugaces? Ellas explotan por sí solas, sin vuestra ayuda; cuando se maneja un arma, se tiene que saber lo que se quiere.»

En aquel momento se dejó oír nuevamente, transportada desde el Rin, aquella melodía entonada ahora por voces más numerosas y más altas. «Pero nos han entendido», exclamó riendo mi amigo: «¿y quién puede además resistirse cuando un fantasma de luz como ése se pone a tiro?»...

«¡Silencio!», le interrumpió el acompañante, «¿qué gentío será el que nos canta a esta señal? Calculo de veinte a cuarenta potentes voces masculinas... ¿y de dónde proviene su saludo? No parece haber abandonado todavía la otra orilla del Rin... Pero eso podremos verlo desde nuestro asiento. ¡Dense prisa, vayan para allá!»

En aquel lugar, donde hasta entonces habíamos estado subiendo y bajando, en las cercanías de aquel imponente tronco, el denso, oscuro y alto follaje impedía las vistas al Rin. En cambio, ya he contado que, desde aquel sitio de reposo, un poco más abajo del llano sin árboles en lo alto del monte, se podía ver a través de las copas de los árboles, y que precisamente el Rin, con la isla de Nonnenwörth en brazos, ocupaba para el observador el centro de aquel sector circular. Corrimos dándonos prisa, aunque con cuidado por el anciano filósofo, hacia aquel sitio de reposo: en el bosque había una negra oscuridad, y, al guiar al filósofo a derecha e izquierda, más que verlo con claridad lo que hacíamos era adivinar el camino abierto.

Apenas habíamos llegado al asiento cuando una luz de fuego temblorosa, vasta e inquieta, procedente ostensiblemente del otro lado del Rin, nos llamó la atención. «Son antorchas», exclamé, «no hay nada más seguro que el hecho de que ahí abajo están mis compañeros de Bonn, y de que vuestro amigo debe de ir entre ellos. Ellos eran los que cantaban, ellos son los que le van a escoltar. ¡Miren! ¡Escuchen! Ahora están subiendo a la barca: en poco más de media hora, el desfile de antorchas habrá llegado aquí arriba.»

El filósofo retrocedió de un salto. «¿Qué está diciendo?», repuso, «¿vuestros compañeros de Bonn, es decir, estudiantes? ¿Que mi amigo viene con estudiantes?...»

Aquella pregunta lanzada casi con rabia, nos afectó: «¿Qué tiene usted contra los estudiantes?», repusimos, sin obtener respuesta. Tuvo que pasar un rato hasta que el filósofo comenzara a hablar lentamente, en tono quejoso, y casi como dirigido a

quien todavía estaba lejos: «Así que ni siquiera a medianoche, amigo mío, ni siquiera en lo alto de un monte solitario vamos a poder estar solos, y vas y me traes tú mismo una tropa de estudiantes jaraneros, aunque sabes que trato de evitar prudentemente ese *genus omne* (género al completo). No te entiendo, mi lejano amigo: si después de una larga separación vamos a encontrarnos para vernos de nuevo, escogiendo para ello un rincón tan remoto y una hora tan insólita. ¡¿Para qué necesitábamos un coro de testigos?! Y, además, ¡menudos testigos! Lo que nos llama al encuentro de hoy no es una necesidad sentimental, propia de corazones blandos: los dos hemos aprendido con el tiempo a vivir solos, en digno aislamiento. No ha sido por cultivar sentimientos delicados o por recitar patéticamente una escena de amistad por lo que hemos decidido vernos aquí; sino que aquí, donde un día te encontré, en una hora memorable, en solemne soledad, aquí era donde queríamos dedicarnos a nosotros mismos, casi como caballeros de una nueva Vehme[48], el más serio de los consejos. Que nos escuche quien nos comprenda, pero, ¿por qué traes contigo un tropel que seguro que no nos comprende? ¡No te reconozco, mi lejano amigo!».

No consideramos conveniente interrumpirle en sus tristes lamentaciones; y, cuando melancólico enmudeció, no nos atrevimos a decirle cuánto nos había disgustado aquel desconfiado rechazo hacia los estudiantes.

Al final, el acompañante se dirigió al filósofo y le dijo: «Me recuerda usted, profesor, que en otro tiempo, antes de conocerle, también usted estuvo en varias universidades, y que aún circulan rumores de aquella época sobre su trato con estudiantes y sobre el método de su enseñanza. Por el tono de resignación con el que ha hablado de los estudiantes, algunos podrían suponer que ha tenido experiencias particularmente decepcionantes; pero yo más bien creo que usted ha experimentado y ha visto lo que cualquiera experimenta y ve, pero que ha juzgado todo eso de manera más severa y correcta que ningún otro. Y es que, del trato con usted, he aprendido que las experiencias y las vivencias más notables, más instructivas y más decisivas son las cotidianas, pero que lo que ante todos se presenta como enorme enigma son los menos los que lo entienden como tal enigma, y que para los pocos filósofos de verdad esos problemas quedan desatendidos, abandonados en mitad del camino, casi como pisoteados por la masa, para ser entonces recogidos por ellos con todo cuidado y resplandecer desde ese momento como piedras preciosas del conocimiento. Quizá podría usted decirnos, en el corto intervalo del que disponemos todavía hasta la llegada de su amigo, algo más sobre lo que ha aprendido y sobre sus experiencias en la esfera de la universidad, completando así la serie de consideraciones a las que sin quererlo nos vemos obligados en lo que respecta a nuestras instituciones educativas. Además, permítame recordarle que, en un momento anterior de su deliberación, me ha hecho usted incluso una promesa. Al referirse al bachillerato, ha afirmado su extraordinaria importancia: todos los demás institutos debieran medirse con el criterio de su meta educativa una vez establecida, y sufrirían los extravíos de las tendencias de éste. Ni siquiera la universidad puede pretender para sí en este momento una importancia semejante como centro motor, universidad a la que, dada su estructura actual, cabe considerar por lo menos en un aspecto importante mero colofón de la tendencia del bachillerato. En ese punto, me había prometido usted una aclaración ulterior: algo que tal vez puedan atestiguar

[48] La Santa Vehme era una cofradía secreta de tribunales en la región de Westphalia que velaba por la pureza de la moral y la religión. Su máxima actividad data de los siglos XIV y XV, y permaneció en vigor hasta que fue abolida definitivamente en el siglo XIX.

nuestros amigos estudiantes, que posiblemente habrán oído aquella conversación nuestra».

«Lo atestiguamos», repuse yo. El filósofo se volvió hacia nosotros y repuso: «Entonces, si realmente habéis escuchado, podréis describirme, de acuerdo con todo lo que se ha dicho, lo que entendéis vosotros por la tendencia actual del bachillerato. Por otro lado, todavía estáis lo bastante próximos a esa esfera como para poder establecer una comparación entre mis pensamientos y vuestras experiencias y sensaciones».

Mi amigo replicó pronta y rápidamente, como es propio de él, poco más o menos lo siguiente: «Hasta ahora siempre habíamos creído que el único propósito del bachillerato era el de preparar para la universidad. Sin embargo, dicha preparación debe hacernos lo bastante autónomos para la posición extraordinariamente libre de un universitario. Y es que me parece a mí que en ningún campo de la vida actual se le concede al individuo disponer y decidir con respecto a tantas cosas como en el dominio de la vida estudiantil. Debe poder guiarse a sí mismo durante varios años por un terreno vasto y en el que se le deja completa libertad; por tanto, el bachillerato será el que deberá intentar hacerle autónomo».

Yo continué el discurso de mi compañero. «A mí me parece incluso», dije yo, «que todo lo que a usted le resulta criticable en el bachillerato, con razón sin duda, son sólo medios necesarios para producir, en una edad tan juvenil, una especie de autonomía, o, por lo menos, el creer en ella. La enseñanza del alemán debe estar al servicio de esa autonomía: el individuo debe alegrarse a tiempo de sus opiniones y de sus propósitos a fin de poder caminar por sí solo, sin muletas. Por eso, muy pronto se le anima a producir, y antes incluso, a emitir un juicio y una crítica precisos. Y, aunque los estudios de latín y griego no estén tampoco en condiciones de inflamar al alumno por la lejana antigüedad, aun así, gracias al método con el que se llevan a cabo, se despierta el sentido científico, el gusto por la rigurosa causalidad del conocimiento, el deseo de encontrar e inventar. ¡Y cuántos no son los que gustan de ser seducidos por los encantos de la ciencia a partir de una nueva manera de leer descubierta en el bachillerato por un olfato juvenil! El estudiante de bachillerato debe aprender y acumular dentro sí muchas cosas: con ello es posible que paulatinamente se genere en él un impulso de aprender y acumular de igual modo en la universidad, pero de forma autónoma. En resumen, creemos que la tendencia del bachillerato es la de preparar y habituar al alumno para seguir después viviendo y aprendiendo de manera tan autónoma como tuvo que vivir y aprender bajo la constricción del régimen del bachillerato.»

Acto seguido el filósofo se echó a reír, pero no con benevolencia precisamente, y respondió: «Acabáis de darme una buena prueba de esa autonomía. Y es justamente esa autonomía lo que tanto me espanta y hace que me moleste la proximidad de los estudiantes actuales. Sí, queridos amigos, vosotros ya sois adultos, ya habéis acabado de crecer, la naturaleza ha roto vuestro molde[49] y vuestros profesores pueden regocijarse con vosotros. ¡Qué libertad, qué resolución, y qué naturalidad en el juicio! ¡Qué originalidad y frescura a la hora de comprender! Os erigís en jueces... y todas las Culturas de todos los tiempos salen huyendo. El sentido científico se ha encendido y sale de vosotros como una llama... ¡guárdense todos de no quemarse con vosotros! Si incluyo también ahora en eso a vuestros profesores, vuelvo a encontrarme una vez

[49] «Natura lo fece, e poi ruppe lo stampo» (la naturaleza lo hizo y luego rompió el molde), Ariosto, L., *Rolando furioso*, X, 84.

más con la misma autonomía, aunque en una vigorosa y arrogante intensificación: nunca ha habido una época tan rica en tan hermosas autonomías y nunca se ha odiado con tanta fuerza cualquier esclavitud, incluida la esclavitud de la enseñanza y de la educación.

Permitidme, no obstante, medir esa autonomía vuestra con el criterio de esta educación, y considerar vuestra universidad simplemente en tanto que institución educativa. Cuando un extranjero quiere conocer nuestro sistema universitario, lo primero que pregunta con insistencia es: «¿Cómo se vincula un estudiante vuestro a la universidad?». Nosotros respondemos: «Mediante el oído, como oyente»... El extranjero se sorprende. «¿Sólo por el oído?», vuelve a preguntar. «Sólo por el oído», volvemos a responder. El estudiante escucha. Cuando habla, cuando mira, cuando camina, cuando está en sociedad, cuando se ocupa del arte, en resumen, cuando vive, es autónomo, es decir, independiente de la institución educativa. Con bastante frecuencia escribe el estudiante al mismo tiempo que escucha. Son éstos los momentos en los que está unido al cordón umbilical de la universidad. Puede escoger lo que desea escuchar, no tiene por qué creer en lo que escucha, puede taparse los oídos cuando no desea escuchar. Éste es el método «acroamático» de enseñanza[50].

Por su parte, el profesor habla a esos estudiantes que escuchan. Lo que piensa y hace en otros momentos está separado de la percepción del estudiante por un inmenso abismo. A menudo, el profesor lee mientras habla. En general, él quiere, en lo posible, tener muchos oyentes así; si no hay más remedio, se contenta con pocos, pero casi nunca con uno solo. Una sola boca, pues, que habla y muchísimos oídos, con la mitad de manos que escriben: ése es el aparato académico externo, ésa es la máquina educativa universitaria puesta en funcionamiento. Por lo demás, el propietario de esa boca está separado y es independiente de los dueños de los muchos oídos: y a esta doble autonomía se la elogia con gran satisfacción como «libertad académica». Por lo demás, el uno —para seguir aumentando esa libertad— puede decir prácticamente lo que quiere, y el otro puede escuchar prácticamente lo que quiere: sólo que, detrás de ambos grupos, a una distancia comedida, está el Estado con cierta actitud vigilante, para recordar de vez en cuando que él es el fin, la meta y la quintaesencia de ese particular procedimiento de habla y escucha.

De ahí que nosotros, a quienes debe permitírsenos considerar ese sorprendente fenómeno sólo como institución educativa, le contemos al extranjero investigador que todo lo que es educación en nuestras universidades va de la boca al oído, que cualquier enseñanza para la educación es, como hemos dicho, sólo «acroamática». Pero, como incluso el hecho de escuchar y la elección de lo que se debe escuchar se dejan a la decisión autónoma del estudiante libre académicamente; como él, por otro lado, puede negar la credibilidad y autenticidad de todo lo que escucha, toda enseñanza para la educación recae, en sentido estricto, sobre él mismo, y la autonomía buscada a través del bachillerato se revela entonces, con el más alto orgullo, como «autoenseñanza académica para la educación», y hace alarde de su más reluciente plumaje.

¡Época afortunada, en la que los jóvenes son lo bastante sabios y cultivados como para ejercer la tutela de sí mismos! ¡Insuperables las escuelas de bachillerato, que consiguen implantar la autonomía allí donde otras épocas creían deber implantar dependencia, disciplina, sumisión, obediencia, y deber rechazar toda arrogancia de la

[50] Cfr. Kant, I., *Logica*, *Kants Werke*, ed. cit., vol. IX, pp. 28-29.

autonomía! ¿Veis claro ahora, queridos amigos, por qué me gusta tanto considerar la universidad actual, en el aspecto de la educación, como colofón de la tendencia del bachillerato? La educación inculcada a través del bachillerato como algo completo y acabado, se presenta a las puertas de la universidad con pretensiones difíciles de satisfacer: *ella* exige, dicta leyes, se erige en juez. No os engañéis, pues, respecto del estudiante culto: éste, precisamente porque cree haber recibido la consagración de la educación, sigue siendo todavía el bachiller formado por sus profesores; en calidad de lo cual, desde que entra en el aislamiento universitario, y después de haber acabado el bachillerato, queda completamente privado de cualquier configuración y dirección para su posterior educación, así como para vivir, a partir de ese momento, con sus propias fuerzas y ser libre.

¡Libre! ¡Pensad en esa libertad, vosotros, conocedores de los hombres! Construida sobre la base arcillosa de la actual Cultura del bachillerato, sobre cimientos que se desmenuzan, su edificio se alza inclinado e inseguro frente al soplo de los vientos. ¡Mirad al estudiante libre, al heraldo de la educación autónoma, adivinadle en sus instintos, interpretadlo en función de sus necesidades! Qué pensaréis de su educación cuando la hayáis conseguido valorar en relación a una triple escala, primero en relación a la necesidad que tiene de filosofía, luego en relación a su instinto para el arte, y finalmente en relación a la Antigüedad griega y romana en cuanto imperativo categórico mismo de toda Cultura.

El hombre se ve tan asediado por los más serios y más difíciles problemas que, si se le conduce de la manera correcta hasta ellos, caerá pronto en ese duradero asombro filosófico que es en lo único sobre lo que, como subsuelo fecundo, puede crecer una educación más profunda y más noble. Casi siempre son sus propias experiencias las que le conducen a esos problemas, y, especialmente en el tormentoso período de la juventud, casi todos los acontecimientos personales se reflejan en una doble luz, como ejemplificación de una cotidianeidad y, al mismo tiempo, como ejemplo de un problema eterno, sorprendente y digno de explicación. En esas edad, que ve sus experiencias envueltas en un arco iris metafísico, el hombre está sobremanera necesitado de una mano que lo guíe, porque se ha convencido repentina y casi instintivamente de la ambigüedad de la existencia y ha perdido el terreno sólido de las opiniones tradicionales mantenidas hasta la fecha.

Comprensiblemente, ese estado natural de suma necesidad hay que considerarlo como el peor enemigo de esa tan deseada autonomía hacia la que debe ser llevado el joven cultivado del presente. Por eso todos los partidarios de la «época actual» que se refugian en el seno de la «evidencia» se esfuerzan con empeño en reprimirlo y paralizarlo, en desviarlo o contenerlo: y el medio preferido consiste en inmovilizar ese impulso filosófico que está en conformidad con la naturaleza mediante la llamada «educación histórica». Un sistema todavía reciente, que goza de una escandalosa fama mundial, encontró la fórmula de esa autodestrucción de la filosofía; y hoy, con la consideración histórica de las cosas, se ve por todos lados una proposición tan ingenuamente privada de escrúpulos a reconducir a la «Razón» lo más irracional, y a hacer valer como blanco lo más negro, que muchas veces podríamos preguntar, parodiando aquel principio de Hegel: «¿Es esa irracionalidad real?»[51]. Ay, precisamente lo irracional parece ser hoy la única cosa «real» (*wirklich*), es decir, en activo (*wirkend*), y el hecho de disponer de esta especie de realidad para explicar la historia es lo que

[51] Cfr. Hegel, G. W. F., *Principios de la filosofía del derecho*, ed. cit., «Prefacio».

se considera «educación histórica» propiamente dicha. En esto es en en lo que se ha transformado el impulso filosófico de nuestra juventud; reforzar en eso al joven universitario es para lo que parecen hoy haberse conjurado los extraños filósofos de las universidades.

Así, en lugar de una interpretación profunda de los problemas eternos de siempre, poco a poco han introducido una valoración y un cuestionamiento históricos, y hasta filológicos: lo que tal o cual filósofo ha pensado o no ha pensado, si tal o cual escrito puede correctamente atribuírsele, si hay que preferir tal o cual interpretación. En los seminarios de filosofía de nuestras universidades se estimula hoy a nuestros estudiantes a esta dedicación neutral por la filosofía; razón por la cual hace mucho tiempo que me acostumbré a considerar dicha ciencia como una rama de la filología[52], y a valorar a sus representantes según sean buenos o malos filólogos. En virtud de lo cual, *la filosofía como tal* ha quedado desterrada fuera de la universidad; con esto queda respondida nuestra pregunta primera por el valor educativo de las universidades.

No es posible dejar de sentir vergüenza al confesar qué relación guarda esa misma universidad con el *arte*: no guarda ninguna relación. No se puede encontrar en la universidad ni un indicio de pensamiento artístico, de aprendizaje, de aspiración, de comparación, y nadie podrá hablar en serio de una apuesta de la universidad para favorecer los más importantes proyectos artísticos nacionales. No tiene aquí la menor importancia si un profesor particular se siente tal vez inclinado de forma personal hacia el arte, o que se cree una cátedra para historiadores de la literatura desde el punto de vista estético; sí la tiene, en cambio, el hecho de que la universidad, en su conjunto, no esté en condiciones de dar al joven universitario una rigurosa disciplina artística, y que deje suceder lo que sucede: en todo lo cual hay implícita una crítica muy dura del presuntuoso propósito de la universidad de querer representar la suprema institución educativa.

Esos «autónomos» universitarios nuestros viven sin filosofía y sin arte: ¿qué necesidad van a sentir, por tanto, de relacionarse con los griegos y los romanos hacia los que nadie tiene hoy razón alguna para mostrar propensión y que reinan, además, en una soledad difícilmente accesible y en un majestuoso alejamiento? Por eso, consecuentemente, las universidades de nuestro presente no se preocupan para nada de tales propensiones educativas completamente extintas, creando sus cátedras de filología para la enseñanza de nuevas generaciones exclusivas de filólogos a los que corresponderá la preparación filológica de los bachilleres; un ciclo vital éste que no beneficia ni a los filólogos ni a las escuelas de bachillerato, sino que, ante todo, inculpa a la universidad de no ser aquello por lo que ostentosamente le gustaría hacerse pasar —una institución educativa—. Y es que, eliminad a los griegos, junto con su filosofía y su arte, y ¿por qué escalera querríais seguir subiendo entonces hacia la educación? Pues, en el intento de trepar por la escalera sin esa ayuda, podría ocurrir que vuestra erudición —debéis dejar que se os lo diga— será más una carga inútil sobre vuestros hombros que alas para elevaros hacia lo alto.

De ese modo, si habéis seguido honestamente esos tres niveles en el razonamiento, y habéis reconocido al estudiante actual como no apto ni preparado para la filosofía, como falto de instinto para el arte auténtico, y, respecto a los griegos, como un

[52] Cfr. Pöschl, V., «Nietzsche und die klassische Philologie», en *Philologie und Hermeneutik im XIX Jahrhundert*, *op. cit.*, pp. 141 ss. Cfr. también la carta de Nietzsche a Rohde de 20 de noviembre de 1868.

bárbaro que se cree libre, no por ello debéis huir ante él ofendidos, aun cuando tal vez quisierais evitar un contacto demasiado cercano. Pues, tal y como es, él *es inocente*; tal y como lo habéis reconocido, es una acusación silenciosa pero terrible contra los culpables.

Deberíais entender el lenguaje secreto que ese acusado inocente habla para sí mismo: entonces conseguiríais entender la esencia íntima de esa autonomía de tan buen grado exhibida. Ninguno de los jóvenes noblemente dotados ha permanecido ajeno a esa incansable, agotadora, turbadora y enervante miseria cultural: para una época en la que él es, en apariencia, la única persona libre en una realidad de funcionarios y servidores, expía ese gran espejismo de libertad con tormentos y dudas continuamente renovados. Siente que no puede guiarse a sí mismo, que no puede ayudarse a sí mismo; se asoma entonces, sin esperanzas, al mundo del día a día y al trabajo diario; el ajetreo más banal le rodea, sus miembros cuelgan flácidamente. De repente reacciona: no decae aún la fuerza que había conseguido mantenerlo a flote. Orgullosas y nobles decisiones toman forma y crecen en él. Le aterroriza la idea de caer tan pronto en una especialización estrecha y mezquina; e intenta entonces aferrarse a pilares y puntos de apoyo para no verse arrastrado por ese camino. ¡En vano! Esos apoyos ceden; pues se había equivocado y se había agarrado a asideros quebradizos. Con ánimo vacío y desconsolado, ve sus planes esfumarse; su situación es espantosa e indigna; oscila entre una actividad frenética y un abatimiento melancólico. Entonces le llega el cansancio, la pereza, el temor al trabajo, se espanta ante todo lo grande y le invade el odio hacia sí mismo. Analiza sus capacidades y cree ver abismos vacíos o espacios llenos de caos. A continuación, desde la altura del soñado autoconocimiento, se vuelve a precipitar a un escepticismo irónico. Despoja a sus luchas de importancia, y se siente dispuesto para cualquier utilidad real, aunque sea ínfima. Busca consuelo en un hacer constante y apresurado para esconderse de sí mismo. De ese modo, su desconcierto y la falta de un guía de su educación lo impulsan de una forma de existencia a la siguiente; dudas, ímpetus, necesidades vitales, esperanza, desánimo, todo eso lo zarandea de aquí para allá, como señal de que, por encima de él, se han extinguido todas las estrellas bajo cuya guía podría él tripular su nave.

Tal es la imagen de esa famosa autonomía, de esa libertad académica, reflejada en las almas mejores y verdaderamente necesitadas de educación; frente a las cuales carecen de importancia esas otras naturalezas más toscas y despreocupadas que disfrutan, en el sentido bárbaro, de su libertad. Y es que estas últimas, con ese bienestar suyo de la más baja especie y esa limitación especializada, demuestran que ese elemento es el que precisamente les conviene: algo contra lo que no hay nada que objetar. No obstante, su bienestar no tiene el mismo peso que el sufrimiento de un solo joven inclinado a la Cultura y necesitado de guía, y que acaba soltando las riendas descorazonado y empieza a despreciarse a sí mismo. Éste es el inocente sin culpa: pues, ¿quién le ha impuesto la carga insoportable de permanecer solo? ¿Quién le ha incitado a la autonomía a una edad en la que entregarse a los grandes guías y seguir el camino del maestro suelen ser las necesidades más naturales e inmediatas?

Resulta inquietante reflexionar sobre los efectos a los que puede conducir la represión violenta de necesidades tan nobles. Quien examine de cerca y con mirada penetrante a los más peligrosos promotores y amigos de esa tan odiada por mí Pseudocultura del presente, entre ellos encontrará con demasiada frecuencia a esos hombres de cultura degenerados y descarriados, movidos por una íntima desesperación a una furia hostil hacia la Cultura de la que nadie quiso mostrarles el acceso. No son los

peores ni los más decadentes los que, tras la metamorfosis de la desesperación, volvemos a encontrar como periodistas o reporteros; de hecho, el espíritu de ciertos géneros literarios hoy muy cultivados podría caracterizarse como un estado de estudiante desesperado. ¿Cómo podría si no entenderse la tan conocida en otro tiempo «joven Alemania» con todos sus proliferantes epígonos hasta hoy? Descubrimos ahí una necesidad educativa que ha llegado a ser, por decirlo así, salvaje, que al final se enardece hasta gritar: ¡yo soy la educación! Allí, delante de las puertas de las escuelas de bachillerato y de las universidades, se pasea la Cultura de esas instituciones que ha escapado de esa necesidad y se comporta ahora de modo soberano, a pesar de carecer de su erudición. De manera que, por ejemplo, la mejor forma de caracterizar al novelista Gutzkow sería la de concebirlo como viva imagen del bachiller moderno ya convertido en literato.

Un hombre de cultura degenerado es un problema serio; y nos sentimos profundamente perturbados cuando observamos que todos nuestros eruditos y periodistas llevan consigo los síntomas de esa degeneración. ¿Cómo puede uno hacer justicia a nuestros eruditos al verlos contemplar, o incluso prestar infatigablemente su ayuda a la labor de seducción periodística del pueblo, sino suponiendo que para ellos la erudición pueda ser algo semejante a lo que para los otros es escribir novelas, o sea, una huida de sí mismos, una mortificación ascética de su impulso cultural, una aniquilación desesperada del individuo? Nuestro degenerado arte literario, así como la manía de nuestros eruditos de publicar libros —manía que está aumentando hasta el absurdo— muestran un mismo suspiro: ¡ay, si pudiéramos olvidarnos de nosotros mismos! No lo consiguen. El recuerdo, no apagado por las montañas enteras de papel impreso que les cubre hasta arriba, vuelve a decir una y otra vez: «¡Eres un hombre de cultura degenerado! ¡Nacido para la cultura y educado para la no cultura! ¡Bárbaro desvalido, esclavo del día a día, sujeto a la cadena del instante, y hambriento... eternamente hambriento!»

¡Ay, esos miserables inocentes-que-tienen-la-culpa! Y es que les estaba faltando algo que debía llegarles de fuera, una institución educativa verdadera que pudiera proporcionarles metas, maestros, métodos, modelos, compañeros, y desde cuyo interior pudiera verterse sobre ellos el soplo fortificante y alentador del verdadero espíritu alemán. De este modo se consumen en el desierto, degeneran en enemigos de ese espíritu en el fondo íntimamente afín a ellos; acumulan culpa sobre culpa, culpas que pesan más que sobre cualquier otra generación, mancillando lo puro, profanando lo sagrado, preconizando lo falso e inauténtico. A partir de su ejemplo podéis tomar conciencia de la fuerza educativa de nuestras universidades, y formularos con toda seriedad la pregunta: ¿qué intentáis fomentar en ellas? La erudición alemana, la inventiva alemana, el honrado instinto alemán de conocimiento, el celo alemán capaz de sacrificio — cosas bellas y majestuosas, por las que las otras naciones os envidiarán, las cosas más bellas y grandes del mundo, con tal de que sobre ellas se desplegara ese espíritu alemán como nube sombría, relampagueante, fecundante y bienhechora. Pero vosotros teméis a ese espíritu, y de ahí que otra bruma, bochornosa y pesada, se haya concentrado encima de vuestras universidades, y bajo la cual vuestros más nobles jóvenes respiran fatigados y oprimidos, bajo la cual los mejores perecen.

Ha habido en este siglo un intento trágicamente serio, e instructivo como ninguno, de dispersar esa bruma y despejar las vistas hacia las altas nubes del espíritu alemán. La historia de las universidades no contempla ningún otro intento semejante, y quien quiera demostrar convincentemente lo que es urgente en ese terreno no podrá

encontrar un ejemplo más claro. Se trata del fenómeno de la antigua y originaria «fraternidad de estudiantes»[53].

Con la guerra, el joven había llevado a casa el más digno e inesperado premio de su lucha: la libertad de la patria, y adornado con aquella corona pensó en las cosas más nobles. De vuelta a la universidad, sintió, respirando con dificultad, aquel soplo bochornoso e infecto que gravitaba sobre las sedes de la educación universitaria. De repente vio con ojos horrorizados y desencajados la barbarie no-alemana que quedaba artificiosamente disimulada bajo cualquier clase de erudición y advirtió cómo sus propios compañeros, carentes de guía, habían quedado abandonados a un repugnante frenesí de juventud. Y se enfadó. Se rebeló con la misma actitud de orgullosísima indignación con la que, en otro tiempo, su Friedrich Schiller pudo haber recitado ante sus compañeros *Los Bandidos*[54]; y así como éste había puesto al comienzo de este drama la imagen de un león con el subtítulo «in tyrannos», así su discípulo era ahora aquel león dispuesto a saltar; y realmente temblaron todos los «tiranos». Ciertamente, para una mirada tímida y superficial, esos jóvenes indignados no parecían muy diferentes de los bandidos de Schiller: para un oyente angustiado, sus discursos sonaban como si Esparta y Roma hubieran sido conventos de monjas en comparación con ellos. El terror provocado por aquellos jóvenes furiosos había llegado a ser tan universal como nunca los «bandidos» lo habían provocado en el ámbito de las cortes. Se dice de un príncipe alemán que comentó sobre ellos, según cuenta Goethe, que «si él fuera Dios, y hubiese previsto la aparición de los bandidos, no habría creado el mundo».

¿De dónde procedía la fuerza incomprensible de aquel terror? Y es que aquellos jóvenes indignados eran los más valientes, los más dotados y los más puros de entre sus compañeros; una magnánima indiferencia y una noble simplicidad de costumbres caracterizaban sus gestos y su indumentaria; los más magníficos preceptos los unían mutuamente hacia una aptitud rigurosa y piadosa: ¿qué se podía temer de ellos? Nunca podrá saberse hasta qué punto se estaba uno engañando, o fingía, o realmente reconocía la verdad; pero a través de aquel temor y a través de aquella vergonzosa y absurda persecución lo que hablaba era un instinto arraigado. Dicho instinto odiaba profundamente en la fraternidad estudiantil dos cosas: por un lado, su organización, como primer intento de una institución educativa verdadera, y, después, el espíritu de dicha institución educativa, ese espíritu alemán viril, serio, melancólico, duro y audaz, ese espíritu que se había conservado sano y salvo desde la época de la Reforma, el espíritu de Lutero, hijo de un minero.

Y ahora pensad en el *destino* de la fraternidad estudiantil, cuando pregunto: ¿comprendió la universidad alemana aquel espíritu, en una época en la que incluso los príncipes alemanes, con su odio, parecían haberlo comprendido? ¿Protegió con su propio cuerpo, de modo valiente y decidido, a sus más nobles hijos, con las palabras «tendréis que matarme a mí antes de matarles a ellos»? ... Ya oigo vuestra respuesta:

[53] Se trata de las célebres *Burschenschaften*, forma especial de asociación estudiantil fundada por primera vez en Jena el 12 de junio de 1815, de convicciones liberales y patrióticas.

[54] *Die Räuber* (1781/1782) es el título del primer drama publicado por Schiller. Su argumento es el siguiente: Franz Moor se aprovecha de la vejez de su padre para, en ausencia de su hermano Karl, hacer que le desherede contando a su padre insidias de éste. Al conocer Karl este hecho, rompe con las leyes de la familia y de la sociedad y, con un grupo de compañeros, desafía al mundo al que considera *Schneckengan der Materie*.

y a partir de ella debéis juzgar si la universidad alemana es una institución educativa alemana.

Por aquel entonces, el estudiante ya había tenido el presentimiento de la profundidad en la que una institución educativa verdadera debería echar raíces: en la profundidad de una renovación interior y de una reanimación de las fuerzas morales más puras. Y todo eso habrá que contárselo una y otra vez al estudiante para su mayor gloria. En los campos de batalla pudo haber aprendido lo que no tenía la más mínima posibilidad de aprender en el ámbito de la «libertad académica»: que se necesitan grandes guías, y que toda educación comienza con la obediencia. Y en pleno júbilo de la victoria, con el pensamiento en su patria liberada, se habría hecho la solemne promesa de seguir siendo alemán. ¡Alemán! En ese momento aprendió a comprender a Tácito, entendió el imperativo categórico de Kant, le entusiasmaron *Los Cantos de la lira y de la espada*, de Karl Maria von Weber. Las puertas de la filosofía, del arte, de la Antigüedad se abrieron de par en par ante él — y con uno de los hechos sangrientos más memorables, con el asesinato de Kotzebue[55], vengó, con profundo instinto e imprevisión entusiasta, a su incomparable Schiller, prematuramente destruido por la resistencia del mundo estúpido, Schiller, que habría podido ser para él un guía, un maestro, un organizador, y a quien ahora, con tanta rabia contenida, echaba de menos.

Y es que tal fue el fatal destino de aquellos estudiantes cargados de presagios: no encontraron los guías que necesitaban. Poco a poco se volvieron inseguros entre ellos, desunidos, descontentos: torpezas desafortunadas revelaron muy pronto que entre ellos faltaba el genio capaz de eclipsarlo todo; y aquel misterioso crimen reveló también, además de una fuerza aterradora, la aterradora peligrosidad de esa carencia. Estaban sin guía — y por eso perecieron.

¡Porque os lo repito, amigos míos! — toda educación comienza con lo contrario de lo que hoy se celebra como libertad académica, con la obediencia, con la subordinación, con la cría, con la servidumbre. Y del mismo modo que los grandes guías necesitan de quienes son guiados, así también quienes deben ser guiados necesitan de los guías: domina, en este sentido, en el orden intelectual (*Ordnung der Geister*) una recíproca predisposición, por no decir una especie de armonía preestablecida. Contra ese orden eterno, al que las cosas tenderán siempre con una fuerza de gravedad conforme a la naturaleza, es precisamente contra el que quiere interponerse, molestando y destruyendo, esa Cultura que hoy se sienta en el trono del presente. Ella quiere humillar a los guías sometiéndoles a servidumbre *hacia ella*, o bien hacerles desfallecer; acecha a los que deben ser guiados cuando están buscando a su guía predestinado, y acalla con medios embriagadores su instinto de búsqueda. Pero si, a pesar de ello, quienes están destinados el uno para el otro, heridos y en la lucha acaban por encontrarse, surge entonces una sensación deliciosa y profundamente conmovedora, como cuando suena una eterna música de cuerdas, una sensación que sólo por medio de metáforas yo podría haceros adivinar.

¿No habéis tenido nunca ocasión, durante un ensayo musical, de contemplar con interés la peculiar especie de humanidad arrugada y bondadosa que visualmente forma la orquesta alemana? ¡Qué juego cambiante de la caprichosa diosa «forma»! ¡Qué

[55] August Friedrich Ferdinand von Kotzebue (1761-1819), polémico dramaturgo alemán, del que se dice ser uno de los padres de la así llamada *Trivialliteratur*. Con las palabras «[...] aquí tienes, traidor a la patria» fue apuñalado delante de su casa por Karl Ludwig Sand, estudiante de teología perteneciente a una fraternidad de estudiantes, al considerarle un espía al servicio del Zar Alejandro I.

narices y qué orejas, qué movimientos descoyuntados o demacradamente temblorosos! Imaginad que fuerais sordos, y que ni en sueños hubieseis oído hablar de la existencia del sonido y de la música, y que debéis gozar únicamente como artistas plásticos con el espectáculo de las evoluciones orquestales: en tal caso, sin el menor estorbo por parte del efecto idealizador del sonido, nunca os cansaríais de mirar a esas recias cinceladuras (como las hechas en madera al estilo medieval) de esa cómica e inocente parodia del *homo sapiens*. Imaginad ahora que regrese de nuevo vuestro sentido para la música, que vuestros oídos se abran y a la cabeza de la orquesta se presente a marcar el ritmo un director correcto actuando dentro de los límites de lo respetable: lo cómico de esas figuraciones dejará en tal caso de existir para vosotros; y escucharéis... pero el espíritu del aburrimiento os parecerá irradiar del director a sus compañeros. Tan sólo veréis el cansancio y la flojera, sólo oiréis lo rítmicamente-impreciso, lo melódicamente-vulgar y trivialmente-percibido. La orquesta se volverá para vosotros una masa indiferentemente fastidiosa, o básicamente desagradable.

Y, por último, introducid en esa masa, con vuestra desaforada imaginación, un genio, un genio auténtico — notaréis al instante algo increíble. Será como si por una fulminante transmigración de las almas dicho genio hubiera entrado en todos los cuerpos semianimales, y como si a través de todos ellos mirara *el* ojo demoníaco. Así pues, escuchad y mirad — ¡nunca seréis lo bastante capaces de escuchar! Si consideráis ahora nuevamente la sublimemente tormentosa o íntimamente lastimera orquesta, si en cada uno de sus músculos adiviináis una ágil tensión y en cada uno de sus gestos una rítmica necesidad (*Nothwendigkeit*), entonces sentiréis lo que es una armonía preestablecida entre el guía y el guiado, y comprenderéis cómo en el orden intelectual todo tiende a una organización basada en algo semejante. Interpretad ahora a partir de mi metáfora lo que podré yo entender por una institución educativa verdadera, y por qué no reconozco yo en la universidad, ni siquiera de lejos, semejante institución.»

CINCO PRÓLOGOS
PARA
CINCO LIBROS NO ESCRITOS

Títulos de los libros:

Sobre el pathos de la verdad.
Sobre el futuro de nuestras instituciones educativas.
El Estado griego.
Sobre la relación de la filosofía de Schopenhauer con una cultura alemana.
El certamen de Homero.

Para la señora Cosima Wagner,

Con sincera admiración
y como respuesta a preguntas
orales y epistolares.
Escrito con espíritu alegre
en los días de Navidad de 1872.

1
SOBRE EL PATHOS DE LA VERDAD[1]

PRÓLOGO

¿Realmente la fama es sólo el bocado más exquisito de nuestro amor propio?[2] — Como deseo ardiente está ligada, sin embargo, a los hombres más raros y a su vez a sus momentos más extraños. Éstos son los momentos de las iluminaciones repentinas, en las que el hombre extiende su brazo en actitud imperativa como en la creación del mundo, sacando luz de sí mismo e irradiándola a su alrededor. Entonces se abrió paso en él la feliz certeza de que no se puede privar a la posteridad de aquello que le había elevado y arrebatado hasta lo más lejano, o sea, a la altura de este sentimiento *único*; el hombre reconoce la necesidad de su fama en la necesidad eterna para todos los hombres venideros de estas muy infrecuentes iluminaciones; la humanidad le necesita de cara al futuro y como aquel momento de la iluminación es la síntesis y quintaesencia de su ser más propio, cree que es inmortal, en cuanto hombre de ese momento, mientras que aparta de sí y deja que se marchite todo lo demás, como escoria, podredumbre, vanidad, animalidad, o pleonasmo.

Todo desaparecer y perecer lo miramos con desagrado, a menudo con estupor, como si experimentásemos en eso algo que en el fondo es imposible. Que un árbol alto se derrumbe nos disgusta, y que una montaña se desmorone nos atormenta. Cada Noche Vieja nos hace sentir el misterio de la contradicción entre ser y devenir. Pero el hecho de que un instante de suprema perfección cósmica desaparezca, por decirlo así, sin posteridad ni herederos, como un destello fugaz, ofende de la manera más fuerte al hombre moral. Su imperativo dice más bien: lo que existió *una vez*, para pro-

[1] Barrios señala que el texto de este prólogo es muy significativo, porque aquí se conectan los temas de la verdad, de la cultura y del *pathos* del filósofo, temas que en los escritos posteriores se diversifican. (Cfr. «Sobre el *Pathos* de la verdad», intr. y trad. de M. Barrios, en *Er*, n.º 3, 1986, pp. 119 ss.) Nietzsche considera este prólogo como el más importante de los cinco: «Estoy muy satisfecho —escribe a Rohde— de que a la señora Wagner le hayan gustado mis "prólogos". ¿No los conoces? El más importante de todos es el primero, *Sobre el pathos de la verdad*». (Carta a E. Rohde, de 31 de enero de 1873, CO I 384). Por otra parte, los comentarios que hace Cósima al escrito ponen de relieve la importancia que le da a estas reflexiones de Nietzsche (cfr. carta de Cósima a Nietzsche, de 12 de febrero de 1873, KGB II/4, 206). Las ideas tratadas en este escrito representan, según C. Paul Janz, el «anuncio de una nueva era» (*op. cit.*, II, p. 180) y, consecuentemente, la «emancipación» de los intereses y objetivos de R. Wagner.

[2] Cfr. PP I, «Aforismos sobre la sabiduría de la vida», c. V. Cfr. HL 2.

crear de una manera más bella el concepto «hombre», debe también subsistir eternamente. La idea fundamental de la *cultura* es que los grandes momentos formen una cadena, que ellos, como una cordillera de montañas, unan a la humanidad a través de milenios, que para mí lo más grande de una época pasada sea también grande y se cumpla la anhelada creencia del deseo de la fama[3].

Con la exigencia de que la grandeza debe ser eterna, se enciende la terrible lucha de la cultura; pues cualquier otra cosa que viva todavía grita ¡no! Lo habitual, lo pequeño, lo vulgar, llenando todos los Rincones del mundo, como aire terrestre pesado que estamos condenados todos nosotros a respirar, humeando en torno a lo que es grande, se abalanza, obstaculizando, amortiguando, sofocando, perturbando, engañando, sobre el camino que la grandeza debe recorrer para llegar a la inmortalidad. ¡Este camino pasa a través de cerebros humanos! A través de cerebros de seres miserables efímeros, como aquellos que, sometidos a estrechas necesidades, se encuentran una y otra vez ante las mismas carencias y se esfuerzan por alejar de sí la ruina durante un pequeño espacio de tiempo. Quieren vivir, vivir algo — a toda costa. ¿Quién de entre ellos podría imaginar aquella difícil carrera de antorchas, gracias a la cual sólo puede sobrevivir lo que es grande?[4] Y sin embargo siempre se vuelven a despertar algunos, y al contemplar aquella grandeza se sienten tan llenos de felicidad, como si la vida humana fuese una cosa magnífica y como si el fruto más bello de esta amarga planta consistiese en saber que una vez uno pasó a través de esta existencia con orgullo y estoicismo, otro con melancolía, un tercero con misericordia, pero todos dejan tras de sí *una* doctrina, según la cual esta existencia es vivida de la manera más bella por aquel que no le da mucha importancia. Si el hombre vulgar toma este lapso de tiempo en el ser con tan melancólica seriedad, aquéllos supieron conseguir, en su viaje hacia la inmortalidad, una risa olímpica o al menos una burla sublime; a menudo descendían a su tumba con ironía — pues ¿qué había en ellos que pudiera ser sepultado?[5]

Los caballeros más temerarios de entre aquellos ávidos de fama, los que creen encontrar su blasón colgado de una constelación, hay que buscarlos entre los *filósofos*[6]. Su modo de actuar no se dirige nunca a un «público», a excitar a las masas y al aplauso jubiloso de los contemporáneos; recorrer el camino en solitario es propio de su esencia. Su talento es el más raro y en un cierto sentido lo más antinatural en la naturaleza, y además excluyente y hostil incluso contra talentos semejantes. Los muros de su autosuficiencia deben ser de diamante, para que no sean ni derribados ni destruidos, pues todo se pone en movimiento contra ellos, hombre y naturaleza. Su viaje hacia la inmortalidad es más complicado y con más obstáculos que cualquier otro, y nadie, sin embargo, puede creer con más firmeza que el filósofo, que llegará por aquel camino a la meta, porque no sabe dónde tiene que apoyarse, a no ser sobre

[3] Cfr HL 2.

[4] El texto en el manuscrito de la redacción preparatoria, en U I 6, continuaba así: «¡La grandeza! ¡Llevada hacia delante por el entendimiento humano! No se trata, sin embargo, simplemente de un embalsamamiento superfluo de este cambio, no es sólo una colección histórica de curiosidades — sino que la eterna *fecundidad* de toda grandeza explica la eterna necesidad que el hombre tiene de esta grandeza. La acción noble se enciende en la llama de la acción noble — por toda grandeza pasa así una corriente a través de los siglos. La infinitud y la eternidad son la esencia de la grandeza — nada en el tiempo conseguirá agotarla».

[5] Este pasaje es un texto preparatorio para HL 2.

[6] Cfr. PHG 8.

las alas ampliamente desplegadas de todas las épocas, pues el desprecio por lo presente y momentáneo reside en la naturaleza de la contemplación filosófica. El filósofo tiene la verdad; la rueda del tiempo puede rodar hacia donde quiera, pero nunca podrá escapar de la verdad.

Es importante, respecto a tales hombres, saber que alguna vez vivieron. Nunca se podría imaginar, como vaga posibilidad, el orgullo del sabio *Heráclito,* que puede servirnos de ejemplo. Toda aspiración hacia el conocimiento parece en sí, en su esencia, insatisfecha e insatisfactoria; por eso nadie, a no ser que haya sido instruido por la historia, podrá creer en una autoestima tan regia, en una convicción tan ilimitada de ser el único pretendiente afortunado de la verdad. Tales hombres viven en su propio sistema solar; en éste es donde hay que buscarlos. También un Pitágoras y un Empédocles se consideraban a sí mismos con una estima sobrehumana, más aún, con un temor casi religioso, pero el lazo de la compasión, unido a la gran convicción de la transmigración de las almas y de la unidad de todos los seres vivientes, les condujo de nuevo hacia los otros hombres para salvarlos. Pero del sentimiento de soledad que embargaba al eremita del templo de Artemisa en Éfeso, sólo se puede presentir algo que paraliza en la más agreste desolación de la montaña. De él no emana ningún sentimiento prepotente de emociones compasivas, ningún deseo de querer ayudar y salvar: él es como un astro privado de atmósfera. Sus ojos, dirigidos ardientemente hacia dentro, miran sólo aparentemente hacia fuera, gélidos y exánimes. Alrededor de él, directamente contra el baluarte de su soberbia, rompen las olas de la locura y del absurdo, con repugnancia aparta la mirada. Pero también los hombres de espíritu sensible eluden una máscara trágica semejante; un ser así puede parecer más comprensible en un santuario apartado, en medio de las imágenes de los dioses, junto a una arquitectura fría y grandiosa. Entre los hombres, Heráclito fue algo inaudito; y cuando se le veía observando atentamente el juego de los bulliciosos niños, sin duda pensaba en lo que nunca pensó un mortal en ocasión semejante —en el juego del gran niño cósmico Zeus[7] y en la eterna broma de destrucción y nacimiento del mundo. No tenía necesidad de los hombres, ni siquiera para su conocimiento; nada le importaba cuanto se podía preguntar de ellos, ni lo que otros sabios anteriores a él se habían esforzado en indagar. «Me busqué y me investigué a mí mismo»[8], dijo usando las palabras con las que se designa la consulta a un oráculo: como si en él y en nadie más se cumpliese y consumase verdaderamente el principio délfico «conócete a ti mismo»[9].

Pero lo que él escuchó de este oráculo lo consideró como sabiduría inmortal, digna de ser eternamente interpretada, en el sentido en el que son inmortales los discursos proféticos de la Sibila. Es suficiente para la humanidad futura: que ésta haga interpretar como máximas oraculares lo que él, como el mismo dios délfico «ni dice ni oculta»[10]. Aunque el dios proporcione sus respuestas «sin risa, orna-

[7] Cfr. Heráclito (Diels-Kranz), fr.101. [Todas las citas sucesivas de los fragmentos pertenecen a la edición Hermann Diels y Walter Kranz, *Die Fragmente Vorsokratiker,* Berlin, 1903]. Cfr. también PHG 8.

[8] *Heráclito*, fr. 101. Cfr. PHG 8.

[9] Cfr. GT 4; HL 10; GG 1. En M 48 dice Nietzsche que «"el conócete a ti mismo" es toda la ciencia. Sólo al final del conocimiento se habrá conocido a sí mismo el hombre. Pues las cosas son sólo los límites del hombre». Esta máxima era la inscripción que figuraba en el frontispicio del templo de Apolo en Delfos, atribuida a los Siete Sabios.

[10] Heráclito, fr. 93; cfr. PHG 8.

mentos y aromas de ungüentos»[11], sino más bien con «la espuma en la boca», *deberá* atravesar los milenios del futuro. Puesto que el mundo necesita eternamente la verdad tiene eterna necesidad de Heráclito, aunque Heráclito no necesite del mundo. ¡Qué le importa *a él* su fama! «¡La fama entre los siempre efímeros mortales!»[12], como exclama sarcásticamente. Esto significa algo para cantores y poetas, también para los que antes que él fueron reconocidos como «sabios» varones — éstos pueden ingerir el más sabroso bocado de su amor propio, pero para él este alimento es demasiado vulgar. Su fama importa a los hombres, no a él; su amor propio es el amor a la verdad — y precisamente esta verdad le dice que la inmortalidad de la humanidad tiene necesidad de él, y no él de la inmortalidad del hombre Heráclito[13].

¡La verdad! ¡Ilusión apasionada de un dios! ¿Qué importa a los hombres la verdad?

¡Y qué era la «verdad» de Heráclito!

Y ¿dónde fue a parar? ¡Un sueño fugaz, borrado del semblante de la humanidad, junto con otros sueños! — ¡Y no fue el primero!

De todo lo que nosotros con una vanidosa metáfora llamamos «historia universal», «verdad» y «fama», quizás un demon sin sensibilidad no sabría decir otra cosa que estas palabras:

«En algún apartado Rincón del universo centelleante, desparramado en innumerables sistemas solares, hubo una vez un astro en el que animales inteligentes inventaron el *conocimiento*. Fue el minuto más altanero y falaz de la "Historia Universal", pero, a fin de cuentas, sólo un minuto. Tras unas breves respiraciones de la naturaleza el astro se heló y los animales inteligentes hubieron de perecer[14]. Y sucedió a tiempo: pues aunque se jactaron de haber conocido muchas cosas, finalmente se dieron cuenta con gran malhumor de que todo lo que habían conocido era falso. Perecieron, y al morir maldijeron la verdad. Ésa fue la condición de estos animales desesperados que habían descubierto el conocimiento».

Ésta sería la suerte del hombre, si fuese únicamente un animal cognoscente; la verdad lo empujaría a la desesperación y a la aniquilación; la verdad de estar condenado eternamente a la no-verdad. Al hombre, sin embargo, sólo le conviene la fe en la verdad que se puede alcanzar, la fe en la ilusión, la fe en la ilusión a la que se acerca confiado. ¿No vive en realidad *mediante* un continuo ser engañado? ¿No le oculta la naturaleza la mayor parte de las cosas, más aún, lo que precisamente le es más cercano, por ejemplo su propio cuerpo, del que solamente tiene una «conciencia» engañosa? Está encerrado en esta conciencia, y la naturaleza tiró la llave. ¡Ay de la funesta curiosidad del filósofo que desde el recinto de la conciencia quiera mirar un momento a través de una rendija hacia fuera y hacia abajo! Quizás tendrá entonces el presentimiento de cómo el hombre descansa sobre lo voraz, lo insaciable, lo repugnante, lo despiadado, lo homicida, en la indiferencia de su ignorancia, montado en sueños, por así decirlo, sobre los lomos de un tigre.

---

[11] Heráclito, fr. 29; PHG 8.

[12] Heráclito, fr. 29; cfr. PHG 8.

[13] Los últimos tres párrafos son preparatorios para PHG 8.

[14] Fábula del comienzo de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, WL 1, dictado por Nietzsche en junio de 1873 a Carl von Gersdorff.

«Dejadle que siga montado», exclama el *arte*. «Despertarle», exclama el filósofo, en el *pathos* de la verdad. Pero él mismo se hunde, mientras cree sacudir al que duerme, en un mágico sueño todavía más profundo — quizás sueñe entonces con las «Ideas» o con la inmortalidad. El arte es más poderoso que el conocimiento, porque *él* quiere la vida, mientras que el conocimiento alcanza como última meta sólo — la aniquilación. —

2
PENSAMIENTOS SOBRE EL FUTURO DE NUESTRAS INSTITUCIONES EDUCATIVAS

PRÓLOGO

El lector de quien espero algo debe tener tres cualidades. Debe ser tranquilo y leer sin prisas; no debe traerse siempre a colación a sí mismo o a su «formación»; y, por último, no puede esperar una tabla de resultados. No prometo ni nuevas tablas ni nuevos planes de estudio para las escuelas de bachillerato y escuelas técnicas. Admiro la naturaleza exuberante de aquellos que están en condiciones de recorrer todo el camino que sube desde las profundidades de la experiencia hasta la cima de los problemas reales de la Cultura, y de nuevo retornar descendiendo, hasta el fondo de los más áridos reglamentos y de las tablas más detalladas; pero satisfecho de haber escalado con esfuerzo una montaña no demasiado alta y de poder disfrutar desde lo alto de vistas más amplias, nunca podré contentar con este libro a los amigos de las tablas. Veo aproximarse un tiempo en el que hombres serios, al servicio de una educación completamente renovada y purificada y trabajando en común, se convertirán de nuevo en legisladores de la enseñanza cotidiana —de la enseñanza que nos lleva precisamente a esa nueva educación—; probablemente vuelvan luego por su parte a hacer tablas... ¡Pero qué lejos queda ese tiempo! ¡Y cuántas cosas no sucederán entre tanto! Quizás, entre ese tiempo y el presente, el bachillerato habrá sido aniquilado, quizás incluso la misma universidad habrá sido eliminada, o cuanto menos habrá una transformación tan grande de las mencionadas instituciones educativas que sus viejas tablas se presentarán a los ojos futuros como residuos de la época de los palafitos.

Este libro está destinado a lectores tranquilos, a hombres que todavía no han sido arrastrados por la vertiginosa prisa de nuestra agitada era y no sienten aún un placer idólatra cuando se echan bajo sus ruedas [...] es decir, ¡a pocos hombres! Éstos no se han acostumbrado todavía a establecer el valor de cada cosa según el ahorro o el despilfarro de tiempo, éstos «tienen todavía tiempo»: les sigue estando permitido, sin reprocharse nada, seleccionar y reunir las mejores horas de la jornada y sus momentos más fecundos y vigorosos para reflexionar sobre el futuro de nuestra educación; éstos pueden permitirse creer que han llegado hasta la noche de una manera aprovechable y digna, a saber, en la *meditatio generis futuri* (*meditación sobre el género futuro*). Un hombre así, todavía no ha olvidado pensar mientras lee, todavía comprende el secreto de leer entre líneas, más aún, es de una naturaleza tan pródiga que re-

flexiona incluso sobre lo leído, quizás mucho tiempo después de haber dejado el libro. Y, sin duda, no para escribir una reseña u otro libro, sino simplemente ¡por reflexionar! ¡Frívolo derrochador! ¡Él, que es lo bastante tranquilo y despreocupado como para emprender un largo camino con el autor, camino cuyas metas sólo una generación bien tardía verá con claridad! Si el lector, por el contrario, reaccionase con fuerza y saltase de inmediato a los hechos, si quisiese cosechar los frutos del momento por los que estirpes enteras apenas quisieron luchar, entonces habremos de temernos que no entendió al autor.

Finalmente, la tercera y más importante exigencia es la de no traer incesantemente a colación, a la manera del hombre moderno, su persona y su formación como si se tratase de una medida y criterio seguro de todas las cosas. Lo que deseamos es que esté lo bastante formado como para no pensar gran cosa de su propia formación, como para despreciarla incluso: entonces podrá entregarse con la máxima confianza a la tutela del autor, el cual sólo podría atreverse a hablarle a partir de su propia ignorancia y de la conciencia de tal ignorancia. Él no pretenderá otra cosa que un sentimiento fuertemente inflamado de (*Gefühl für*) lo específico de nuestra actual barbarie alemana, de aquello que tan extrañamente nos diferencia como bárbaros del siglo diecinueve de los bárbaros de otras épocas.

Ahora bien, con este libro en la mano, él busca a aquellos que son movidos por un sentimiento semejante. ¡Dejaos encontrar, vosotros los aislados, en cuya existencia creo! ¡Vosotros los altruistas, los que padecéis en vosotros mismos los dolores y las perversiones del espíritu alemán! ¡Vosotros los contemplativos, cuya mirada no palpa con presuroso atisbo lo externo de las cosas sino que sabe encontrar la entrada al núcleo de su esencia! ¡Vosotros, hombres magnánimos, en cuyo honor dice Aristóteles que vais por la vida dudando y sin hacer nada a no ser que un gran honor y una gran obra exijan algo de vosotros[15]! Yo os convoco: ¡tan sólo por esta vez, no os escondáis en las cavernas de vuestro retiro y de vuestra desconfianza! ¡Sed cuando menos lectores de este libro, para más adelante, con vuestros hechos, acabar con él y hundirlo en el olvido! Comprended que este libro está destinado a ser vuestro heraldo: cuando vosotros mismos, con vuestras propias armas, os presentéis en la palestra, ¿quién querrá entonces mirar hacia atrás, hacia el heraldo que os llamó?

[15] Cfr. Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 1124 B.

3
EL ESTADO GRIEGO

PRÓLOGO

Nosotros los modernos aventajamos a los griegos en dos conceptos, ofrecidos en cierto modo, como medios de consuelo a un mundo que se comporta de un modo completamente digno de esclavos pero evitando angustiado la palabra «esclavo»: hablamos de la «dignidad del hombre» y de la «dignidad del trabajo»[16]. Todos se atormentan por perpetuar míseramente una vida miserable; esta horrible necesidad obliga a un trabajo devorador, que el hombre —o más exactamente— el entendimiento humano seducido por la «voluntad» en ocasiones mira embobado como algo digno. Pero para que el trabajo pudiera aspirar a títulos honoríficos, sería ante todo necesario que la existencia misma, respecto a la cual el trabajo no es más que un instrumento de tortura, tuviese más dignidad y más valor que el que hasta ahora ha aparecido en las filosofías y en todas las religiones que tienen opiniones serias. ¿Qué podemos encontrar en la necesidad del trabajo de millones de hombres, sino el impulso a existir a toda costa, el mismo impulso omnipotente por el que las plantas marchitas extienden sus raíces en las rocas sin tierra?

De esta horrible lucha por la existencia sólo pueden emerger los individuos que se ocupan inmediatamente de las nobles imágenes ilusorias de la cultura artística, con ello evitan caer en el pesimismo práctico que la naturaleza aborrece como lo verdaderamente antinatural. En el mundo moderno que, comparándolo con el griego, sólo crea la mayoría de las veces anomalías y centauros, y en el que el hombre individual es un abigarrado compuesto de partes heterogéneas, igual que aquel ser fabuloso del que se habla al comienzo de la *Poética* de Horacio[17], a menudo se manifiestan a la vez en el mismo hombre el afán de la lucha por la existencia y el de la necesidad del arte: de cuya fusión antinatural ha surgido la necesidad de disculpar y bendecir aquel primer afán ante la necesidad del arte. Por eso se cree en la «dignidad del hombre» y en la «dignidad del trabajo».

[16] Cfr. Schopenhauer, A., *Sämtliche Werke*, Julius Frauenstädt (ed.), F. A. Brockhaus, Leipzig, 1874, vol. IV, pp. 165-167, donde Schopenhauer critica la kantiana idea de la «dignidad humana» como un puro nombre que oculta la ausencia del concepto. Sobre la «dignidad del trabajo». Cfr. GT 18; FP I 7 [5, 16]; 10[1].

[17] Horacio, *Arte poética*, 1-5.

Los griegos no necesitan tales alucinaciones conceptuales, en ellos se expresa con terrible franqueza que el trabajo es una infamia — y una sabiduría más oculta que hablaba muy raramente, pero una sabiduría viva por todas las partes, añade que también el objeto hombre es una nada vergonzosa y deplorable, el «sueño de una sombra»[18]. El trabajo es una infamia, porque la existencia no tiene valor en sí misma: pero cuando esta existencia resplandece bajo luz seductora de las ilusiones artísticas, y de esa manera parece tener en sí un valor, entonces sigue siendo válida también aquella afirmación de que el trabajo es una infamia — y sin duda con la sensación de que es imposible que el hombre que lucha únicamente por la mera existencia pueda ser *artista*. En la época moderna las ideas universales son definidas no por el hombre que tiene necesidad del arte, sino por el esclavo: el cual, según su naturaleza, debe designar todas sus condiciones vitales con nombres falsos para poder vivir.

Tales fantasmas, como la dignidad del hombre y la dignidad del trabajo, son los productos mezquinos de una esclavitud que quiere ocultarse a sí misma. ¡Época infeliz, en la que el esclavo tiene necesidad de tales conceptos, y en la que es estimulado a reflexionar sobre sí mismo y más allá de sí mismo! ¡Infelices seductores que han destruido con el fruto del árbol del conocimiento el estado de inocencia del esclavo! Ahora debe entretenerse con promesas día a día con la ayuda de estas evidentes mentiras, que son reconocibles para cualquiera que tenga una mirada más profunda, en la supuesta «igualdad de derechos para todos», o en los llamados «derechos fundamentales del hombre»[19], del hombre como tal, o en la dignidad del trabajo. No puede ni siquiera comprender en qué estadio o en qué nivel es posible comenzar a hablar más o menos de «dignidad», o sea, allí donde el individuo se supera completamente a sí mismo y no tiene que procrear y trabajar al servicio de su supervivencia individual.

E incluso a esta altura del «trabajo» a los griegos de vez en cuando les sobreviene un sentimiento parecido a la vergüenza. Plutarco dijo en una ocasión, con un instinto de los antiguos griegos, que ningún joven de noble cuna, cuando ve al Zeus de Pisa, puede tener el deseo de convertirse él mismo en un Fidias, o en un Policleto, cuando ve a la Hera de Argos: y tampoco deseará ser Anacreonte, Filetas o Arquíloco por mucho que haya disfrutado con sus poesías[20]. Para los griegos la creación artística está incluida dentro del indigno concepto del trabajo, como toda vulgar artesanía. Pero si en él actúa la fuerza imperiosa del impulso artístico, entonces *debe* crear, sometiéndose a aquella necesidad del trabajo. Al griego le sucedía como al padre que admira la belleza y el talento de su hijo, pero piensa en el acto de engendrar con repugnancia vergonzosa. El asombro placentero frente a lo bello no ha cegado al griego respecto a su devenir —devenir que se le presenta como todo devenir en la naturaleza, como una necesidad violenta, como un impulso hacia la existencia. El mismo sentimiento con el que se considera la procreación como algo vergonzoso que se ha de ocultar, aunque mediante él el hombre sirva a un fin más alto que a su conservación individual: el mismo sentimiento velaba también el nacimiento de las grandes obras de arte, a pesar de que a través de éstas se inaugure una forma más alta de existencia, de la misma manera que mediante aquel acto se inaugura una nueva generación. Por lo

[18] Píndaro, *Píticas*, VIII, v. 95.

[19] Cfr. *Encyklopaedie der klassischen Philologie*, KGW II/3, p. 371: «Es importante ante todo que no se comprenda erróneamente el concepto de *humanidad*: ésta no tiene nada que ver con los "derechos fundamentales"».

[20] Cfr. Plutarco, *Pericles*, 2.

tanto, la *vergüenza* parece que se produce allí donde el hombre es solamente un instrumento de fenómenos de la voluntad infinitamente mayores de lo que él pueda considerarse a sí mismo, en la figura singular del individuo[21].

Tenemos ahora el concepto general bajo el que deben ser entendidos los sentimientos que los griegos tenían respecto al trabajo y la esclavitud. Ambos fueron considerados por ellos como una infamia necesaria, frente a la cual se siente *vergüenza*, necesidad y vergüenza al mismo tiempo. En este sentimiento de vergüenza se esconde el conocimiento inconsciente de que el verdadero fin *necesita* de aquellos presupuestos, y de que, sin embargo, en aquella *necesidad* residen el horror y la fiereza de la Esfinge Naturaleza, que en la exaltación de la vida libre y artística de la cultura exhibe tan bellamente su cuerpo de doncella. La formación, que es sobre todo una verdadera necesidad de arte, se apoya en una base terrible: pero ésta se revela en el sentimiento de vergüenza que se trasluce. Para que exista un terreno amplio, profundo y fértil para el desarrollo del arte, la inmensa mayoría de los hombres debe estar al servicio de una minoría, por encima de su miseria individual, debe ser sometida a la esclavitud de la miseria vital. A expensas de esta mayoría y merced a su exceso de trabajo, aquella clase privilegiada debe sustraerse a la lucha por la existencia, para producir y dar satisfacción a un nuevo mundo de necesidades.

Según esto, nosotros debemos de comprender además, como una verdad que suena cruelmente, que *la esclavitud pertenece a la esencia de una cultura*[22]: una verdad, ciertamente, que no deja ninguna duda sobre el valor absoluto de la existencia. *Esta verdad* es el buitre que devora el hígado al fomentador prometeico de la cultura. La miseria de los hombres que viven con grandes dificultades debe incrementarse aún más para posibilitar a un reducido número de hombres olímpicos la producción del mundo del arte. Aquí está el origen de aquella rabia contra el arte, pero también contra la Antigüedad clásica, alimentada por los comunistas, los socialistas y también por sus más pálidos descendientes, la raza blanca de los «liberales» de todas las épocas. Si realmente la cultura dependiese del antojo de un pueblo, si en este campo no dominasen fuerzas inexorables, que para el individuo constituyen ley y límite, en tal caso el desprecio de la cultura, la exaltación de la pobreza de espíritu, la destrucción iconoclasta de las exigencias del arte serían algo *más* que una sublevación de la masa sometida contra los individuos que se parecen a los zánganos: sería el grito de la *compasión* el que derribaría los muros de la cultura; y el instinto de justicia, de igualdad en el sufrimiento, inundaría todas las otras ideas. En realidad, un excesivo grado de compasión ha roto por breve tiempo aquí y allí todos los diques de la vida cultural; un arco iris del amor compasivo y de la paz apareció con los primeros albores del cristianismo, y bajo él nació su más bello fruto, el Evangelio de Juan. Sin embargo, hay también ejemplos de religiones poderosas que durante largos períodos petrificaron en cierta medida un determinado grado de cultura, segando con hoz despiadada todo lo que quiere seguir creciendo con fuerza. Pero no hay que olvidar una cosa: la misma crueldad que nosotros encontramos en la esencia de toda cultura, se encuentra también en la esencia de toda religión poderosa y en general en la naturaleza del *poder*[23], que siempre es malvado; de tal manera que nosotros comprenderemos muy bien,

[21] Cfr. WWV, II, c. 45. «De la afirmación de la voluntad de vivir».

[22] Cfr. FP I, 7 [79], donde Nietzsche considera a Friedrich August Wolf como su precursor en la consideración de la necesidad de la «esclavitud» para los intereses de una cultura.

[23] Cfr. WB 11.

cuando una cultura destruya con el grito de libertad, o al menos con el de justicia, un baluarte demasiado alto levantado por las exigencias religiosas. Lo que quiere vivir, es decir, lo que debe vivir en el seno de esta horrible constelación de cosas, es en el fondo de su ser un reflejo del dolor primordial y de la contradicción originaria, y debe, por lo tanto, presentarse a nuestros ojos, «órgano adecuado al mundo y a la tierra»[24], como insaciable afán de existir y un eterno contradecirse en la forma del tiempo, por lo tanto como *devenir*. Cada momento devora al precedente, cada nacimiento es la muerte de infinitos seres, procrear, vivir y matar son una misma cosa. Por eso, nosotros podemos también comparar la espléndida cultura con un hombre victorioso manchado de sangre, que en su marcha triunfal arrastra tras de sí como esclavos a los vencidos encadenados a su carro: una fuerza benéfica les ha cegado los ojos, de manera que ellos, casi aplastados por las ruedas del carro, todavía gritan «¡La dignidad del trabajo! ¡La dignidad del hombre!» La cultura, como voluptuosa Cleopatra, sigue arrojando las perlas más preciosas en su copa de oro: estas perlas son las lágrimas de compasión por el esclavo y por la miseria del esclavo. Las ingentes situaciones sociales de necesidad del presente han nacido del ablandamiento del hombre moderno, no de una profunda y verdadera piedad por aquella miseria; y si fuese verdad que los griegos perecieron a causa de su esclavitud, mucho más cierto es que nosotros pereceremos por la *falta* de esclavitud: algo que ni el cristianismo primitivo, ni el germanismo pensaron que era escandaloso y mucho menos condenable. Cómo nos conmueve contemplar a los medievales siervos de la gleba con sus relaciones jurídicas y sus costumbres, intrínsecamente fuertes y delicadas hacia sus señores, con la meditada limitación de su restringida existencia — ¡Con qué conmoción! — y ¡ con qué reproche! Pero quien pueda reflexionar, no sin melancolía, sobre la configuración de la sociedad, quien haya aprendido a comprenderla como el continuo y doloroso nacimiento de aquellos hombres eximios de la cultura, a cuyo servicio debe consumirse todo lo demás, tampoco volverá a ser engañado por aquel esplendor ficticio, que los modernos han desplegado sobre el origen y el significado del Estado. ¿Qué puede significar de hecho para nosotros el Estado, sino el instrumento con el que se puede encauzar el proceso social que se acaba de describir, y garantizar su continuidad sin impedimentos? Aunque el impulso a la sociabilidad pueda ser fuerte en los individuos, sólo la férrea pinza del Estado aprieta a las grandes masas unas con otras, de manera que *se realice* aquella división química de la sociedad, con su nueva estructura piramidal. ¿Pero de dónde surge este poder repentino del Estado, cuya meta va más allá de la comprensión del individuo y de su egoísmo? ¿Cómo *surgió* el esclavo, el topo ciego de la cultura? Los griegos nos lo han revelado en su instinto del derecho de gentes, el cual, también en la plenitud más madura de su civilización y de su humanidad, no dejó de pronunciar con voz de bronce estas palabras: «Al vencedor le pertenece el vencido, con su mujer y sus hijos, su vida y su hacienda. La violencia proporciona el primer *derecho*; y no existe ningún derecho en el que en su fundamento no haya arrogación, usurpación y violencia».

De este modo, vemos una vez más con qué despiadada obstinación la naturaleza, para convertirse en sociedad, forja el cruel instrumento del Estado — es decir, ese *conquistador* de mano férrea, que no es nada más que la objetivación de los instintos mencionados. En la indefinible grandeza y poder de tales conquistadores, el que considera esto percibe tan sólo medios para un propósito, que se manifiesta en ellos y sin

[24] Cfr. Goethe, J. W., *Fausto*, II, 11906.

embargo se les oculta. Como si una voluntad mágica emanase de ellos, tanta es la misteriosa rapidez con la que las fuerzas más débiles se adhieren a ellos, transformándose asombrosamente, con el súbito aumento de la avalancha de violencia, bajo el hechizo de ese núcleo creativo, en una afinidad que antes no existía.

Si consideramos entonces lo poco que los súbditos se preocupan del terrible origen del Estado, vemos que en el fondo no hay ningún tipo de acontecimiento sobre el que la historia universal nos enseñe peor que sobre la constitución de aquellas usurpaciones violentas, sanguinarias y, al menos en *un* punto, inexplicables: si los corazones involuntariamente se inflaman ante la magia del Estado en formación, con el presentimiento de una intención invisible y profunda, allí donde el entendimiento calculador sólo es capaz de ver una suma de fuerzas: si ahora incluso el Estado es considerado con ardor como meta y cumbre de los sacrificios y deberes del individuo: entonces se expresa, a pesar de todo, la enorme necesidad del Estado, sin el que la naturaleza no podría conseguir alcanzar a través de la sociedad su redención en la apariencia, en el espejo del genio. ¡Qué clase de conocimientos no supera el placer instintivo del Estado! Se tendría que pensar que un ser, que contemple interiormente el nacimiento del Estado, buscará de aquí en adelante su salvación alejándose de él; ¡y dónde no se pueden ver los monumentos de su origen, países asolados, ciudades destruidas, hombres asilvestrados, odio destructor de los pueblos! El Estado, de origen infame, es para la mayoría de los seres una fuente continua y fluida de penas, y en períodos que se repiten frecuentemente es la llama devoradora del género humano — y sin embargo ¡es un sonido, con el que nos olvidamos de nosotros mismos, un grito de guerra que ha inspirado innumerables acciones verdaderamente heroicas, y quizás el objeto más alto y más venerable para la masa ciega y egoísta, ¡que tiene también en su rostro una sorprendente expresión de grandeza solamente en los momentos extraordinarios de la vida del Estado!

Pero nosotros, si consideramos la altura solar y única de su arte, hemos de reconstruir mentalmente a los griegos *a priori* como «los hombres políticos en sí»; y en realidad la historia no conoce un segundo ejemplo de un desencadenamiento tan terrible del impulso político, de un sacrificio tan incondicionado de todos los otros intereses al servicio de este instinto del Estado — a lo sumo se puede caracterizar, a modo de comparación y a partir de motivos parecidos, con un mismo título a los hombres del Renacimiento italiano. Ese impulso es tan desbordante entre los griegos, que se desencadena con furia una y otra vez contra sí mismo e hinca los dientes en su propia carne. Estos celos sangrientos de una ciudad hacia otra ciudad, de un bando hacia otro, el ansia desenfrenada y asesina de aquellas pequeñas guerras, el triunfo digno de un tigre sobre el cadáver del enemigo abatido, en resumen, esa renovación incesante de aquellas escenas troyanas de luchas y horrores, en cuya contemplación Homero está inmerso, ante nosotros, extasiado de placer como un auténtico heleno — ¿hacia dónde apunta esta ingenua barbarie del Estado griego, de dónde toma su justificación ante el tribunal de la justicia eterna? El Estado se presenta orgulloso y tranquilo frente a este tribunal: y lleva de la mano a una espléndida mujer exuberante, la sociedad griega. Por esta Helena ha emprendido aquellas guerras — ¿qué juez de barba blanca podría condenarlo? —

En esta conexión llena de misterio, que nosotros presentimos aquí entre Estado y arte, entre afán político y creación artística, campo de batalla y obra de arte, nosotros, como se ha dicho, entendemos por Estado únicamente las pinzas de hierro que fuerzan el proceso social: mientras que sin Estado, en el natural *bellum omnium contra*

omnes, la sociedad en general no puede echar raíces importantes, ni extenderlas más allá de la esfera de la familia. Una vez que la formación del Estado se ha llevado a cabo de modo general, aquel impulso del *bellum omnium contra omnes* se concentra de vez en cuando en los horribles nubarrones negros de la guerra entre los pueblos y se descarga, por decirlo así, más raramente pero con fuerza más violenta en forma de rayos y truenos. Sin embargo, en las pausas intermedias a la sociedad, bajo el efecto acumulado y vuelto hacia el interior de ese *bellum*, le queda el tiempo de germinar y reverdecer por todas partes, de tal manera que tan pronto como lleguen algunos días más calurosos, puedan brotar las flores luminosas del genio.

Ante el mundo político de los griegos no quiero ocultar, en qué fenómenos del presente creo reconocer peligrosas atrofias de la esfera política, igualmente graves para el arte y la sociedad. Si tiene que haber hombres, que son puestos por nacimiento, por decirlo así, fuera del instinto del pueblo y del Estado, y que por lo tanto pueden admitir el Estado sólo en cuanto lo comprenden según sus propios intereses, entonces hombres de estas características se representarán necesariamente como fin supremo del Estado la coexistencia, lo más tranquila posible, de las grandes comunidades políticas, en las cuales se *les* pueda permitir que persigan ante todo, sin ninguna limitación, sus propios fines. Con esta idea *in mente* exigirán *la* política que ofrezca la máxima seguridad para estos fines, mientras que es impensable que se sacrifiquen, guiados por un instinto inconsciente, a la tendencia del Estado contra sus fines; y es impensable, precisamente porque carecen de ese instinto. Todos los otros ciudadanos del Estado ignoran aquello que la naturaleza se propone hacer de ellos con su instinto de Estado, y lo siguen a ciegas; sólo aquellos que están fuera del alcance de este instinto saben lo que *ellos* quieren del Estado y lo que el Estado les debe proporcionar. Por eso, es francamente inevitable que tales hombres consigan un gran influjo sobre el Estado, porque ellos pueden considerarlo como un *instrumento*, mientras que todos los demás, sometidos al poder de aquellos propósitos inconscientes del mismo Estado, son sólo instrumentos de los fines del Estado. Ahora, para poder alcanzar por medio del Estado el máximo fomento de sus metas egoístas, es ante todo necesario que el Estado se libere completamente de esas convulsiones bélicas terribles e incalculables, para que pueda ser usado racionalmente; y por eso se esfuerzan, del modo más consciente posible, por alcanzar una situación en la que la guerra se convierta en algo imposible. A tal efecto es válido entonces, ante todo, cortar y debilitar lo más posible los impulsos políticos particulares y, a través de la institución de cuerpos políticos mayores y más *equilibrados* y de garantías recíprocas entre ellos, hacer sumamente improbable que una guerra ofensiva, y con ello la guerra en general, tenga un resultado favorable; tales individuos, por otro lado, tratan de arrebatar la cuestión de la guerra y la paz de la decisión de los gobernantes particulares, para poder apelar más bien al egoísmo de la masa o de sus representantes: para eso ellos tienen necesariamente que disolver de nuevo poco a poco el instinto monárquico del pueblo. Esta finalidad se cumple mediante la más universal difusión de la concepción del mundo liberal-optimista, que tiene sus raíces en las teorías de la Ilustración francesa y de la Revolución, es decir, en una filosofía superficial y antimetafísica, completamente antigermánica y genuinamente latina. Ante todo, no puedo por menos que ver en el movimiento nacionalista que predomina en la actualidad, y en la expansión simultánea del sufragio universal, los efectos del *temor a la guerra*, aún mas, en el trasfondo de esos movimientos diviso, como a los que verdaderamente tienen miedo, a los ermitaños del dinero, apátridas, verdaderamente internacionales, los cuales con

su carencia natural de instinto estatal han aprendido a abusar de la política como instrumento de la bolsa, del Estado y de la sociedad, como aparatos de enriquecimiento de sí mismos. Contra la, por este lado temible, desviación de la tendencia estatal hacia la tendencia del dinero, el único antídoto es una y otra vez la guerra: sin embargo, en sus convulsiones quedará al menos muy claro que el Estado, como institución protectora de individuos egoístas, no se funda en el miedo al *demon* de la guerra, sino que produce más bien con el amor a la patria y al príncipe un impulso ético desde sí mismo que apunta a un destino mucho más elevado. Por consiguiente, si señalo como característica peligrosa del presente político el uso del pensamiento revolucionario al servicio de una egoísta aristocracia del dinero sin Estado, si yo, al mismo tiempo, comprendo la enorme expansión del optimismo liberal como el resultado de la economía financiera moderna, que ha ido a parar a manos particulares, y veo que todo el mal de las condiciones sociales, junto a la decadencia necesaria de las artes, brota de esa raíz o crece con ella: entonces tendrán que aceptar que entone esporádicamente un peán a la guerra. Resuena pavorosamente su arco de plata: y llega como la noche, él es, desde luego, Apolo, el auténtico dios santificador y purificador del Estado. Pero primero, como se dice al comienzo de la *Ilíada,* dispara las flechas contra las mulas y los perros. Luego alcanza a los hombres mismos, y por doquier arden las piras con cadáveres[25]. De este modo, se ha dicho que la guerra es para el Estado tan necesaria como el esclavo para la sociedad: ¿y quién podría eludir estas ideas, si se preguntara honradamente por las razones de la inalcanzable perfección del arte griego[26]?

Quien considera la guerra y su posibilidad uniformada, el *estamento militar*, respecto a la esencia del Estado hasta aquí descrita, tiene que llegar a comprender que la guerra y el *estamento militar* nos ponen ante nuestros ojos una imagen que es quizá el *arquetipo del Estado*. Nosotros vemos en esto, como el más universal efecto de la tendencia a la guerra, una inmediata separación y división de la masa caótica en *castas militares*, sobre las que se eleva, de un modo piramidal y con una muy amplia base de esclavos, el edificio de la «sociedad guerrera». La finalidad inconsciente de todo este movimiento somete bajo su yugo a todo individuo y también produce en naturalezas heterogéneas una transformación, por decirlo así, química de sus propiedades, hasta que llegan a ser afines con esa finalidad. En las castas superiores se percibe mejor lo que en el fondo está en juego en este proceso interno, o sea, la producción del *genio militar* — que hemos llegado a conocer como el fundador originario de los Estados. En algunos Estados, por ejemplo, en la Constitución de Esparta elaborada por Licurgo, se puede percibir con claridad la impronta de esa idea fundamental del Estado, la producción del genio militar. Si pensamos ahora en el Estado militar originario en su actividad más enérgica, en su verdadero «trabajo», y ponemos ante nosotros toda la técnica de la guerra, no podremos por menos que corregir nuestros conceptos de «dignidad del trabajo» y «dignidad del hombre», inculcados por todas partes; y a esta corrección llegamos preguntando si también al trabajo, que tiene como fin la destrucción de los hombres «llenos de dignidad», o si también al hombre, al que se le confía aquel «trabajo digno», corresponde el concepto de «dignidad», o si por el contrario, en esta misión bélica del Estado, aquellos conceptos, entre sí contradictorios, no se suprimen recíprocamente. Yo pensaría que el guerrero es un *instrumento* del genio militar y que su trabajo por otra parte es tan sólo un instrumento del mismo ge-

[25] Homero, *Ilíada*, I, 47-52.
[26] Cfr. FP I, 7 [138].

nio; y que a él, no como hombre absoluto y no-genio, sino como instrumento del genio —que puede estar dispuesto también a su destrucción como medio de la obra de arte bélica—, le corresponde un grado de dignidad, o sea, aquella dignidad *que se ha de apreciar como instrumento del genio*. Pero lo que aquí se muestra con un ejemplo particular vale, sin embargo, para el sentido más general: cada hombre, con toda su actividad, tiene dignidad sólo en cuanto es un instrumento consciente o inconsciente del genio; de lo cual se ha de deducir inmediatamente la consecuencia ética de que el «hombre en sí», el hombre absoluto, no tiene ni dignidad, ni derechos, ni deberes; sólo como un ser completamente determinado al servicio de fines inconscientes puede el hombre justificar su existencia.

Según estas consideraciones, el *Estado perfecto de Platón* tiene sin duda una grandeza mayor que la que puedan creer incluso los más entusiastas entre sus admiradores, por no hablar del risueño desdén con el que nuestros eruditos «históricos» saben rechazar tal fruto de la Antigüedad. La auténtica meta del Estado, la existencia olímpica y la producción y preparación siempre renovada del genio, frente a la cual todo lo demás no son más que instrumentos, medios auxiliares y posibilidades, ha sido aquí hallada por medio de una intuición poética y descrita con dureza: Platón miró a través de la Herma horriblemente devastada de la vida estatal de aquella época, y en su interior vio todavía algo divino. *Creyó* que se podría extraer esta imagen divina y pensó que el aspecto externo, desfigurado de un modo horrible y bárbaro, no pertenecía a la esencia del Estado: todo el ardor y el carácter sublime de su pasión política se volcó hacia aquella creencia, hacia aquel deseo — y él se consumió en este fuego. El hecho de que no colocara en la cima de su Estado perfecto al genio en su concepto más universal, sino únicamente al genio de la sabiduría y del conocimiento, y que excluyera por lo general de su Estado a los artistas geniales, fue una rígida consecuencia del juicio socrático sobre el arte, que Platón, luchando contra sí mismo, había hecho suyo. Esta omisión, más bien externa y casi accidental, no puede impedirnos reconocer en la concepción global del Estado platónico el jeroglífico admirablemente grandioso de una *doctrina secreta,* de un significado profundo y que habrá de ser interpretada eternamente, *sobre la conexión entre el Estado y el genio*: lo que creemos adivinar de este escrito secreto, lo hemos dicho en este prólogo.

4
LA RELACIÓN DE LA FILOSOFÍA SCHOPENHAUERIANA CON UNA CULTURA ALEMANA

En la querida y abyecta Alemania[27] la formación se encuentra ahora tan degradada por las calles, la envidia hacia todo lo que es grande reina de una manera tan vergonzosa y el alboroto general de los que corren hacia la «felicidad» es tan ensordecedor, que hay que tener una fe firme, casi en el sentido del *credo quia absurdum est,* para esperar que surja aquí todavía una cultura, y sobre todo para poder trabajar en favor de ella — enseñando públicamente en contra de la «opinión pública» de la prensa. Aquellos que llevan en el corazón la imperecedera preocupación por el pueblo, deben liberarse con violencia de las impresiones apremiantes de lo que ahora es actual y tiene una validez momentánea, y deben aparentar que las consideran indiferentes. Tienen que aparentar esto, porque quieren pensar y porque su pensamiento está turbado por un panorama repulsivo y por un confuso ruido mezclado incluso con los toques de trompeta de la gloria guerrera[28], pero, sobre todo, porque quieren *creer* en lo alemán y porque con esta fe perderían su fuerza. ¡No os irritéis contra estos hombres de fe, si miran todavía desde lejos y desde lo alto hacia la tierra de sus promesas! Tienen miedo de las experiencias a las que se expone el benevolente extranjero, si ahora vive entre alemanes y se asombra de lo poco que coincide la vida alemana de hoy con la de aquellos grandes individuos, con aquellas obras y aquellas acciones que él, en su benevolencia, ha aprendido a venerar como lo genuinamente alemán. Cuando el alemán no consigue elevarse hacia la grandeza, da una impresión menos que mediocre. Incluso la famosa ciencia alemana, en la que un cierto número de virtudes utilísimas, domésticas y familiares, tales como fidelidad, autolimitación, diligencia, modestia, pulcritud, parece ser transportado a una atmósfera más libre y, por decirlo así, transfigurada, no es de hecho el resultado de estas virtudes; considerado de cerca, el motivo que impulsa a un conocimiento ilimitado en Alemania es bastante más parecido a una carencia, a un defecto, a una laguna, que a un exceso de fuerzas, parece casi la consecuencia de una vida pobre, sin forma y sin vitalidad, e incluso una huida frente a la mezquindad y a la maldad morales, a las cuales se vería sometido el alemán, sin tales desviaciones, y que también saldrían a la luz muy a menudo a pesar de la ciencia, e incluso en la misma ciencia. En cuanto a la limita-

[27] Cfr. FP I, 19 [88].
[28] Cfr. FP I, 19 [200].

ción en el vivir, conocer y juzgar, los alemanes se sienten como verdaderos virtuosos del filisteísmo; pero si alguno quiere llevarlos más allá de sí mismos a la esfera de lo sublime, se hacen pesados como el plomo, y como tales lastres de plomo penden de sus verdaderos grandes hombres, con el fin de bajarlos desde el éter hasta donde ellos están y rebajarlos a su mísera pobreza. Quizás esta comodidad de filisteo pueda ser solamente una degeneración de una genuina virtud alemana —de una íntima inmersión en lo singular, pequeño, próximo y en los misterios del individuo— pero esta virtud enmohecida es hoy peor que el vicio más ostensible; especialmente desde que se ha llegado a tomar alegremente conciencia incluso de esta cualidad, hasta llegar a la autoglorificación literaria. Hoy los hombres «*cultos*», entre los alemanes notoriamente tan cultivados, y los «*filisteos*», entre los alemanes notorios tan poco cultivados, se estrechan públicamente la mano, y estipulan entre ellos un acuerdo para establecer cómo se deberá en un futuro escribir, poetizar, pintar, componer música y hasta filosofar y gobernar, para no alejarse demasiado de la «formación» de unos, ni acercarse demasiado a la «comodidad» de los otros. Esto se llama ahora «la cultura alemana de la actualidad»; con lo cual lo único que quedaría todavía por preguntar sería cuál es el distintivo para reconocer a ese hombre «cultivado», después de que sabemos, que su hermano de leche, el filisteo alemán, se da a conocer ahora a sí mismo como tal a todo el mundo sin ningún pudor, por decirlo así, después de haber perdido la inocencia.

El hombre culto está hoy ante todo formado *históricamente*: a través de su conciencia histórica se salva de lo sublime; el filisteo consigue hacer esto mediante su «comodidad». Ya no es el entusiasmo lo que suscita la historia —como podía creer Goethe[29]— sino precisamente es el embotamiento de todo entusiasmo lo que ahora es la meta de estos admiradores del *nil admirari*[30], cuando buscan comprenderlo todo históricamente; sin embargo se les debería gritar: «¡Sois los bufones de todos los siglos! ¡La historia os hará sólo las confesiones que son dignas de vosotros! En todas las épocas el mundo ha estado lleno de trivialidades y de nimiedades: precisamente éstas y sólo éstas se revelan a vuestro apetito histórico. Podéis abalanzaros a miles sobre una época — pero seguiréis teniendo el mismo hambre que antes y podréis ufanaros de vuestra especie de salud famélica. *Illam ipsam quam iactant sanitatem non firmitate sed ieiunio consequuntur* (*Dialogus de oratoribus* c. 25)[31]. La historia no os ha querido decir todo lo que es esencial, sino que estuvo junto a vosotros invisible y burlándose, poniendo en la mano a uno la acción de un Estado, a otro un despacho de embajada, a otro una fecha o una etimología o una pragmática telaraña de hechos. ¿Creéis realmente que podéis hacer un cómputo de la historia como si se tratase de una suma, y pensáis que para este fin son suficientes vuestro entendimiento común y vuestra educación matemática? ¡Cómo debe contrariaros oír que otros cuentan cosas, de épocas conocidas por todos, que vosotros jamás llegaréis a comprender!

Si ahora a esta formación sin entusiasmo, que se llama a sí misma histórica, y a aquel filisteísmo hostil y babeante de rabia hacia todo lo que es grande, se añade además aquella tercera agrupación brutal y excitada —de los que corren hacia la «felicidad»— el resultado de esto *in summa* es un vocerío tan confuso y un tumulto capaz

[29] Cfr. Goethe, J. W., *Maximen und Reflexionen:* «Lo mejor que tenemos nosotros de la historia es el entusiasmo al que ella incita», III, 149. Cfr. DS 2.

[30] Horacio, *Epist.* I, 6, 1. Schopenhauer la suele utilizar con frecuencia. Cfr. DS 2, M 207; WB 6.

[31] Tácito, *Dialogus de oratoribus*, «aquella misma salud de la que se vanagloriaban, no la consiguen con la solidez, sino con el ayuno». Cfr. DS 11.

de dislocar los miembros, hasta tal punto que el pensador huirá con los oídos taponados y los ojos vendados al desierto más solitario — donde podrá ver lo que aquéllos no verán nunca y donde tendrá que oír lo que desde todas las profundidades de la naturaleza y desde las estrellas suena para él. Aquí dialoga con los grandes problemas que le acosan y cuyas voces resuenan sin duda tan turbadoras y terribles como eternas y ahistóricas. El débil huye ante su frío aliento, y el calculador pasa a través de ellas sin notarlas. Sin embargo, lo peor de todo le sucede al hombre «culto», que de vez en cuando se preocupa seriamente, a su manera, de esas voces. Para él estos fantasmas se transforman en telarañas conceptuales y vacías figuras sonoras. Tratando de atraparlas, cree poseer la filosofía, y en esta búsqueda se encarama a la llamada historia de la filosofía — y cuando finalmente ha conseguido reunir y apilar toda una nube de tales abstracciones y modelos, puede entonces sucederle que un verdadero pensador se cruce en el camino, y las — elimine de un soplido. ¡Desesperada contrariedad la de ocuparse como «hombre culto» de la filosofía! De tanto en tanto le parece ciertamente como si llegase a ser posible la imposible unión de la filosofía con aquello que hoy se pavonea como «cultura alemana»: una cierta criatura híbrida flirtea y coquetea entre ambas esferas, enredando por ambos lados a la fantasía. Entre tanto, hay que dar sin embargo a los alemanes *un* consejo, si no quieren dejarse enredar. Ante todo pueden preguntarse a qué llaman hoy «formación»: ¿es *ésta* la esperada cultura alemana, tan seria y creativa, tan liberadora para el espíritu alemán, tan purificadora para las virtudes alemanas, que su único filósofo en este siglo, Arthur *Schopenhauer*, tuviese que declararse partidario suyo?

Aquí tenéis al filósofo — ¡ahora buscad la cultura que le corresponde! Y si podéis presentir de qué cultura se trata, para que corresponda a un filósofo semejante, entonces con este presentimiento habéis ya —*¡sentenciado!*— a toda vuestra formación y a vosotros mismos[32].

[32] Redacción primitiva en el manuscrito U I 4, 114: «Experiencias frecuentes como la descrita han suscitado realmente en Alemania un sentimiento de irritación perversa contra el filósofo; el que quiera hoy todavía tomar la palabra, hará siempre bien — — —».

5
EL CERTAMEN DE HOMERO

PRÓLOGO

Cuando se habla de *humanidad,* se da por sentada la idea de que se trata de aquello que *separa* y distingue al hombre de la naturaleza. Pero en realidad tal separación no existe: las propiedades «naturales» y las llamadas realmente «humanas» están indisolublemente entrelazadas. El hombre, en sus más altas y nobles fuerzas, es completamente naturaleza y lleva en sí mismo el inquietante doble carácter de la misma. Sus aptitudes más terribles, que se consideran como inhumanas, son acaso el único terreno fértil en el que puede crecer toda humanidad en emociones, hechos y obras.

De esta manera los griegos, los hombres más humanos de la época antigua, tienen en sí un rasgo de crueldad y de placer destructor que les asemeja a los tigres: un rasgo que es muy visible también en la imagen grotescamente engrandecida del hombre heleno, en Alejandro Magno; un rasgo, sin embargo, que en toda la historia griega, lo mismo que en su mitología, nos debe sumir en la angustia a nosotros que vamos a su encuentro con el blando concepto de la humanidad moderna. Cuando Alejandro ordena perforar los pies del valiente defensor de Gaza, Batis, y ata su cuerpo vivo a su carro, para arrástralo entre la burla de sus soldados[33]; todo esto no es más que una caricatura repugnante de Aquiles que ultraja por la noche el cadáver de Héctor, arrastrándolo de modo semejante[34]; sin embargo, incluso ese rasgo tiene para nosotros algo de ofensivo y nos produce horror. Aquí nos asomamos a los abismos del odio. Y con un sentimiento semejante asistimos al sanguinario e insaciable ensañamiento mutuo de dos bandos griegos, por ejemplo en la revolución de Corcira[35]. Cuando en una lucha entre ciudades, el vencedor, según el *derecho* de guerra, hace ajusticiar a todos los ciudadanos varones, y vende como esclavos a todas las mujeres y niños,

[33] Dioniso de Halicarnaso. *De Comp. verb.* 18.

[34] Homero, *Ilíada,* XXIV 14-17.

[35] Cfr. FP I, 16 [39]: «La revolución de Corcira como lucha de exterminio entre dos partidos. Por el contrario, en Atenas una especie de certamen». Nietzsche remite a la obra de G. Grote, *History of Greece,* trd. alemana, *Geschichte Griechlands,* 10 vols. Dick, Leipzig, 1850-1856, aquí vol. III, p. 536 [BN 267-268]. Cfr. Tucídides, III, 70-85 y *El caminante y su sombra* § 31: «Si la comunidad social se hunde por completo, si la anarquía se generaliza, parecerá de nuevo el estado natural, la desigualdad despreocupada y absoluta, como sucedió en la isla de Corcira, según el relato de Tucídides. No hay justicia natural ni injusticia natural».

vemos entonces, en la sanción de este derecho, que el griego consideraba como una seria necesidad poder desahogar completamente su odio; en tales momentos se aliviaba el sentimiento congestionado y comprimido: el tigre se abalanzaba y abalanzaba y sus terribles ojos destellaban una crueldad voluptuosa. ¿Por qué el escultor griego debía plasmar continuamente con repeticiones innumerables guerras y luchas, los cuerpos humanos en tensión, con los tendones tensos por el odio o la arrogancia del triunfo, heridos que se retorcían de dolor o moribundos con los estertores de la muerte? ¿Por qué se alborozaba todo el mundo griego ante las imágenes de lucha de la *Ilíada*? Me temo que nosotros no entendamos esto de manera bastante «griega», y que más bien nos estremeceríamos si lo comprendiésemos alguna vez a la manera griega.

Pero, ¿qué hay *detrás* del mundo homérico griego, como cuna de todo lo helénico? En el *mundo homérico* somos transportados más allá de la amalgama puramente material por medio de la extraordinaria determinación artística, de la serenidad y pureza de las líneas: sus colores aparecen, por una ilusión artística, más luminosos, más suaves, más cálidos, sus hombres se presentan como mejores y más simpáticos bajo esta iluminación de cálidos colores — pero ¿hacia dónde miramos, cuando, ya no somos ni guiados ni protegidos por la mano de Homero y nos adentramos en el mundo prehomérico? Sólo podemos ver la noche y el horror, no podemos contemplar más que los productos de una fantasía acostumbrada a cosas horrendas. ¿Qué existencia terrena reflejan estas leyendas teogónicas, repugnantes y terribles? Una vida dominada únicamente por los *hijos de la noche*, la discordia, el deseo amoroso, el engaño, la vejez y la muerte. Imaginémonos la atmósfera difícilmente respirable del poema hesiodeo todavía densa y oscurecida, y sin todas las atenuaciones y purificaciones que se derraman sobre la Hélade partiendo de Delfos y de las numerosas sedes de los dioses: mezclemos esta espesa atmósfera beocia con la oscura lascivia de los etruscos; entonces una tal realidad nos *forzaría* a acudir a un mundo de mitos, en el que Uranos, Cronos y Zeus y las luchas de los Titanes nos tendrían que parecer como un alivio: en esta atmósfera sofocante la lucha se presenta como salud y salvación, y la crueldad de la victoria es el culmen de la alegría de vivir. Y como verdaderamente el concepto del derecho griego se ha desarrollado a partir del *asesinato* y de la expiación del mismo, así también la cultura más noble recoge su primera corona de victoria del altar de la expiación del asesinato. Tras esa época sangrienta se abre un surco que penetra profundamente en la historia griega. Los nombres de Orfeo, Museo y de sus cultos revelan las consecuencias a las que habría llevado forzosamente el incesante panorama de un mundo de lucha y crueldad — al asco por la existencia, a concebir esta existencia como un castigo expiatorio, a la creencia en la identidad entre existencia y culpabilidad. Precisamente estas consecuencias no son, sin embargo, específicamente griegas: en ellas Grecia se pone en contacto con la India y en general con Oriente. El genio helénico tenía ya preparada otra respuesta a la pregunta: «¿Qué pretende una vida de lucha y de victoria?» Y da esta respuesta a lo largo de toda la historia griega

Para comprender tal respuesta debemos partir del hecho de que el genio griego admitió en un tiempo un impulso tan terrible y lo consideró *justificado*: mientras que en la tendencia órfica, por el contrario, estaba implícita la idea de que una vida radicada en un impulso semejante no era digna de ser vivida. La lucha y el placer de la victoria fueron reconocidos: y el *colorido* de ciertos conceptos éticos que se deduce

de ellos, como por ejemplo, la *Eris* y la *Envidia*, es lo que más diferencia nuestro mundo del mundo griego.

Cuando el viajero Pausanias en su viaje a través de Grecia visitó el Helicón, le fue mostrado un antiquísimo ejemplar del primer poema didáctico de los griegos, «Los trabajos y los días» de Hesíodo, grabado en planchas de plomo y gravemente deteriorado por el tiempo transcurrido y por haber estado a la intemperie[36]. Se dio cuenta, sin embargo, de que aquel ejemplar, a diferencia de los ejemplares normales, *no* comenzaba con el pequeño himno a Zeus, sino que por el contrario lo hacía de repente con la siguiente declaración: «sobre la tierra hay *dos* diosas llamadas Eris»[37]. Éste es uno de los más notables pensamientos griegos y digno de ser grabado para la posteridad, precisamente sobre la puerta de entrada de la ética griega. «Si se tiene inteligencia, a una se la podría alabar tanto como censurar a la otra; pues estas dos diosas tienen una índole completamente distinta. Una favorece la guerra perversa y la disputa ¡la diosa cruel! Ningún mortal puede soportarla, sino que bajo el yugo de la necesidad se le Rinde culto, sin embargo, a la gravosa Eris según el decreto de los inmortales. Ésta, como es la más vieja, engendró a la negra noche; la otra, sin embargo, ha sido puesta por Zeus, que gobierna en las alturas, en las raíces de la tierra y entre los hombres, como una diosa mucho mejor. Esta segunda Eris impulsa incluso al hombre torpe al trabajo y cuando uno que no tiene posesiones mira al otro, que es rico, se apresura de igual modo a sembrar y plantar y a poner en orden la casa; el vecino rivaliza con el vecino que se afana por el bienestar. Esta Eris es buena para los hombres. También el alfarero es rencoroso con el alfarero, y el carpintero con el carpintero, el mendigo envidia al mendigo y el cantor al cantor».

A nuestros eruditos los últimos dos versos, que tratan del *odium figulinum*, les parecen incomprensibles en este lugar[38]. Según su opinión, los predicados «rencor» y «envidia» únicamente son apropiados a la esencia de la mala Eris; por eso ellos no dudan en calificar estos versos como apócrifos o los consideran como interpolaciones casuales en este lugar. Sin embargo, con esto, a ellos les debe haber inspirado, sin darse cuenta, una ética que no es la griega: pues Aristóteles[39] no sentía ningún reparo en atribuir estos versos a la Eris buena. Y no sólo Aristóteles, sino toda la antigüedad griega piensa de manera distinta a nosotros respecto al rencor y a la envidia y opina lo mismo que Hesíodo, que por un lado califica de mala a una Eris, la que llevaba a los hombres a enfrentarse unos contra otros en una lucha hostil de aniquilamiento, y por otro lado alababa como buena a una segunda Eris, que bajo forma de celo, rencor y envidia incitaba a los hombres a la acción, pero no ya a una lucha de aniquilamiento, sino al acto del *certamen*. El griego es *envidioso*, y no consideraba esta propiedad como un defecto, sino como el efecto de una divinidad *bienhechora*: ¡qué abismo entre nuestro juicio ético y el suyo! Porque es envidioso, en todo exceso de honores, riquezas, lujos y felicidad, siente también que sobre él se posa el ojo envidioso de un dios, y teme esta envidia; en este caso esto le recuerda lo efímera que es la suerte hu-

[36] Pausanias, viajero, geógrafo e historiador griego del siglo II a. C., escribió la *Descripción de Grecia*, diez libros. Aquí X, 31,4.

[37] Hesíodo, *Los trabajos y los días* (*Erga*) 11-26. Cfr. FP I 16 [19], p. 314: «La Eris hesiodea suele ser mal comprendida: la Eris mala es la que impulsa a los hombres a la guerra y a la risa; la buena, es la que los impulsa a la acción ambiciosa». En la *Teogonía* 226-232 vuelve a hablar de Eris, la diosa de la Discordia.

[38] Cfr. FP I, 16 [30].

[39] Cfr. Aristóteles, *Retórica* 1381b 16s; *Ética Nicomaquea* 1155 a 35-b1.

mana, se horroriza frente a su felicidad y, sacrificando lo mejor de ella, se inclina ante la envidia divina. Esta concepción no lo aleja de hecho de sus dioses: su significado se circunscribe al hecho de que con ellos el hombre *nunca* puede atreverse a contender, él, cuya alma se enardece celosamente contra cualquier otro ser vivo. En la lucha de Támiras con las Musas, en la de Marsias con Apolo, en el patético destino de Níobe aparecía el terrible enfrentamiento de los dos poderes, hombre y dios, que nunca pueden luchar uno contra otro.

Sin embargo, cuanto más grande y más sublime es el hombre griego, tanto más luminosa es la llama de la ambición que se desprende de él, devorando a cualquiera que tome su mismo camino. Aristóteles[40] hizo una vez una lista de tales contendientes[41] hostiles a gran escala: entre éstos, el ejemplo que más llama la atención es el de que incluso un muerto puede todavía suscitar celos devoradores a un vivo. Así califica Aristóteles la relación entre Jenófanes de Colofón y Homero[42]. Este ataque al héroe nacional de la poesía no lo comprenderemos en toda su intensidad si no imaginamos, como más tarde también ocurre en Platón, que tal ataque radica en el desmesurado deseo de ocupar el lugar del poeta destronado y heredar su fama. Todo gran heleno transmite a otros la antorcha de la contienda; toda gran virtud sirve para encender una nueva grandeza. Cuando el joven Temístocles no podía conciliar el sueño pensando en la corona de laurel de Milcíades[43], se desencadenó su impulso, que se despertó en él prematuramente, sólo en la larga rivalidad con Arístides[44], llevándolo a aquella genialidad, puramente instintiva y memorable como ninguna otra, de su acción política tal y como nos lo describe Tucídides[45]. Qué características son la pregunta y la respuesta, cuando a un famoso adversario de Pericles le fue preguntado si el mejor luchador de la ciudad era él mismo o Pericles, a lo que contestó: «Incluso cuando le he derribado, niega haber caído, consigue su objetivo y convencerá a los que le vieron caer»[46].

Si verdaderamente se quiere ver sin ningún velo ese sentimiento, en sus manifestaciones ingenuas, el sentimiento de la necesidad del certamen, si se quiere mantener la salud del Estado, piénsese en el sentido originario del *ostracismo*, como lo expresan, por ejemplo, los Efesios[47], en el destierro de Hermodoro. «Entre nosotros nadie debe ser el mejor; pero si lo es alguno, que lo sea en otro sitio y entre otros»[48]. Pero ¿por qué ninguno debe ser el mejor? Porque con ello ya no habría certamen, y el eterno fundamento vital del Estado griego estaría en peligro. Más tarde el ostracismo asume otra posición respecto al certamen: se aplica, cuando es patente el peligro de que uno de los grandes políticos y jefes de facción que luchan en la contienda se sienta incitado, en el ardor de la lucha, a servirse de medios dañinos y destructivos, y a intentar peligrosos golpes de Estado[49]. El sentido primitivo de esta

[40] Cfr. FP I, 16 [27].

[41] El texto alemán de referencia ha sido corregido con la revisión del manuscrito. En lugar de «*Wettkämpfen*» (certámenes) hay que leer «*Wättkämpfern*» (contendientes).

[42] Cfr. Diógenes Laercio, II, 5, 46.

[43] Cfr. FP I, 16 [35]. Cfr. Plutarco, *Temístocles* 3, 4-5.

[44] Ibíd. Sobre el certamen entre Temístocles y Arístides, cfr. Plutarco, *Temístocles* 3, 5-7; 12, 6-8; 16, 2-3; 20, 2; 21,4.

[45] Ibíd.

[46] Plutarco, *Pericles* 8, 3.

[47] Cfr. FP I, 16 [46].

[48] Heráclito, fr. 121.

[49] Cfr. FP I, 16 [38].

peculiar institución no es sin embargo el de una válvula de escape, sino el de un estimulante: se elimina al individuo que destaca, a fin de que se despierte de nuevo el juego agonístico de las fuerzas: una idea que se opone a la «exclusividad» del genio en el sentido moderno, pero presupone que, en el orden natural de las cosas, existen siempre *varios* genios, que se estimulan recíprocamente a la acción de la misma manera que también se mantienen recíprocamente en los límites de la mesura. Ésta es la esencia de la concepción helénica del certamen: aborrece el dominio exclusivo y teme sus peligros, desea *como medio de protección* contra el genio — un segundo genio.

Todo talento debe desarrollarse luchando, así lo ordena la pedagogía popular helénica: mientras que los educadores modernos nada temen tanto como el desencadenamiento de la llamada ambición. Aquí se teme el egoísmo como «el mal en sí» — con la excepción de los jesuitas, que en este punto piensan como los antiguos y por eso pueden ser, sin duda, los educadores más eficaces de nuestra época. Parecen creer que el egoísmo, es decir, lo individual, sólo es el más poderoso *agens*, pero se caracteriza como «bueno» y «malo» esencialmente por los fines hacia los que se dirige. Sin embargo, para los antiguos la meta de la educación agonal era el bienestar de la colectividad, de la sociedad estatal. Cada ateniense, por ejemplo, debía desarrollar agonísticamente su personalidad en la medida en que pudiese ser para Atenas de la máxima utilidad y la perjudicase lo menos posible. No había una ambición desmesurada e inconmensurable, como ocurre la mayoría de las veces con la ambición moderna: el joven pensaba en el bien de su ciudad materna, cuando él competía en la carrera, en el lanzamiento o en el canto; quería aumentar su fama para aumentar la fama de su ciudad; ofrecía a los dioses de la ciudad la corona que los jueces de la contienda ponían sobre su cabeza como signo de honor. Cada griego sentía en sí, desde la infancia, el deseo ardiente de ser un instrumento en el certamen de las ciudades para salvar a su ciudad de su ciudad: por este deseo su egoísmo se encendía, y en él se refrenaba y limitaba. Por eso en la Antigüedad los individuos eran más libres, porque sus metas eran más próximas y tangibles[50]. El hombre moderno, por el contrario, encuentra siempre en la infinitud un hándicap, como Aquiles el de los pies ligeros en el ejemplo de Zenón de Elea: la infinitud lo detiene y no consigue ni siquiera dar alcance a la tortuga[51].

Pero, de la misma manera que los jóvenes eran educados contendiendo entre ellos, así sus educadores rivalizaban entre sí. Los grandes maestros musicales, Píndaro y Simónides se presentaban uno junto a otro celosos y desconfiados; el sofista, el enseñante superior de la Antigüedad, se presenta como un rival frente a los otros sofistas; incluso la forma más general de enseñanza, la que se llevaba a cabo por medio del drama, era impartida al pueblo sólo bajo la forma de una enorme contienda entre los grandes artistas musicales y dramáticos. ¡Qué maravilla! «¡También el artista se encoleriza con el artista!». Y lo que más teme el hombre moderno en un artista es el impulso personal a la lucha, mientras que el griego conoce al artista *sólo en la lucha personal*. ¡Allí donde el hombre moderno barrunta la debilidad de la obra de arte, el griego busca la fuente de su fuerza suprema! Aquello que, por ejemplo, en Platón, tiene un especial significado artístico en sus diálogos es la mayoría de las veces el resultado de la rivalidad con el arte de los oradores, de los sofistas, y dramaturgos de

[50] Cfr. FP I, 16 [4].
[51] Cfr. PHG 12.

su época, inventado con el fin de poder decir en última instancia: «Mirad, yo puedo hacer aquello que hacen mis grandes rivales, incluso soy capaz de hacerlo mejor que ellos. Ningún Protágoras ha creado mitos tan bellos como yo, ningún dramaturgo ha creado un conjunto tan vivo y cautivador como el *Simposio*, ningún orador ha compuesto un discurso como el que yo presento en el *Gorgias* — ¡y ahora repruebo todo esto y condeno todo arte imitativo! Sólo el certamen me ha convertido en poeta, sofista, orador». ¡Qué problema se nos plantea, cuando preguntamos por la relación del certamen con la concepción de la obra de arte!—[52].

Si por el contrario eliminamos el certamen de la vida griega, inmediatamente nos asomamos a aquel abismo prehomérico de un horrible estado salvaje de odio y sed de aniquilamiento. Este fenómeno se muestra desgraciadamente con bastante frecuencia, cuando una gran personalidad se ve apartada de repente de la contienda mediante una acción grandiosa y brillante y queda *hors de concours*, a su juicio y el de sus conciudadanos. El efecto, casi sin excepción, es terrible; y si de este efecto sacamos por lo general la conclusión de que el griego ha sido incapaz de soportar la fama y la felicidad: habría que decir entonces con más precisión, que no fue capaz de soportar la fama sin una contienda posterior, ni la felicidad al término de la contienda[53]. El ejemplo más claro es el del destino final de Milcíades. Colocado en una cima solitaria por el incomparable éxito en Maratón y exaltado por encima de todos sus compañeros de lucha: sintió que se despertaba en él un deseo vehemente de venganza contra un ciudadano de Paros[54], con el que estaba enemistado desde hacía tiempo. Para satisfacer este deseo, hace un mal uso de su fama, de los bienes del Estado y de la reputación de ciudadano, deshonrándose a sí mismo. Dándose cuenta de que había fracasado, se entregó a maquinaciones indignas. Inicia una relación secreta y sacrílega con la sacerdotisa de Deméter, Timo, y penetra de noche en el templo sagrado donde no podían entrar los hombres. Después de haber saltado los muros y mientras se acercaba cada vez más al santuario de la diosa, le sobrevino de repente el terrible espanto de un terror pánico: casi sin sentido y a punto de desmayarse, se siente rechazado y al saltar de vuelta los muros se precipita al suelo, quedando paralizado y gravemente herido. Hay que levantar el asedio, le espera el tribunal popular, y una muerte vergonzosa imprime su sello en una trayectoria heroica y brillante, oscureciéndola para toda la posteridad[55]. Después de la batalla de Maratón se apoderó de él la envidia de los dioses celestes. Y esta envidia divina se enciende cuando ve al hombre sin ningún rival, sin adversarios, en la solitaria altura de la fama. Ahora sólo tiene junto a él a los dioses — y por eso los tiene contra él. Pero éstos lo inducen a un acto de *hybris*, bajo la cual sucumbe.

Observemos con atención que al mismo tiempo que Milcíades sucumbe, sucumben también los Estados griegos más nobles, cuando por sus méritos y por su suerte habían dejado la senda de la lucha para alcanzar el templo de Nike. Atenas, que había terminado con la independencia de sus aliados y había castigado con severidad las sublevaciones de las ciudades sometidas, y Esparta, que después de la batalla de *Aegos potamoi* había hecho valer de una manera todavía más dura y cruel su predominio

[52] Cfr. FP I, 16 [4].

[53] Cfr. FP I, 16 [37].

[54] Cfr. Herodoto, *Historia* , VI 133, 1-2. Se trata de Iságoras, hijo de Tisias, que era de Paros y que lo había criticado ante el persa Idarne. Cfr. también *Nachträge,* KGW III/5 1, pp. 125-126.

[55] Cfr. Herodoto, *Historia,* VI 132-136.

sobre la Hélade, también ellas provocaron su propio fin, siguiendo el ejemplo de Milcíades, con acciones de *hybris*, demostrando con ello que sin envidia, sin celos y sin la ambición de la rivalidad el Estado griego, lo mismo que el hombre griego, degeneran. Se vuelven malvados y crueles, vengativos y perversos, en resumen, se hacen «prehoméricos» — y entonces sólo necesitan un terror pánico para hacerles caer y para que se destrocen. Esparta y Atenas se entregan a Persia, como lo habían hecho Temístocles y Alcibíades; traicionan lo griego, después de haber abandonado el más noble y fundamental pensamiento griego, la contienda: y Alejandro, la copia y la abreviatura más grosera de la historia griega, inventa entonces al griego universal y el llamado «Helenismo».

Terminado el 29 de diciembre de 1872

UN MENSAJE DE AÑO NUEVO AL EDITOR DEL SEMANARIO *EN EL NUEVO REICH*[1]

Al señor Alfred Dove[2] le ha ocurrido la desgracia de patinar de una manera verdaderamente vergonzosa en «Un mensaje de Año Nuevo al trabajo intelectual alemán», que ha escrito con zancos y suscita recelo en todos sus aspectos, y, al caer, ha explotado con el siguiente tono:

> «Respecto al año pasado hay que observar que, de nuevo, se han producido eficaces advertencias: el famoso físico Zöllner[3], movido por el más puro celo, ha impartido a sus colegas un sermón de penitencia en un libro ciertamente sorprendente, como impresión general, en el que se mezclan astronomía, teoría del conocimiento y doctrina moral, y en el que exhorta a un recogimiento íntimo y a una vuelta a la antigua sencillez de las costumbres. Más amargamente, e incluso con cruel aspereza, el médico muniqués Puschmann[4] ha tratado brevemente de analizar y de demostrar teóricamente la megalomanía de Richard Wagner, de una manera evidentemente demasiado presuntuosa para un juicio humano sobre alguien que todavía vive; sin embargo, se puede decir, que ha identificado al más culpable. Ambos libros, que tanto han escandalizado de una manera contraproducente, deben ser decididamente apreciados por su fuerza previsora; sin duda alguna tendrán un efecto útil».

---

[1] A primeros de enero de 1873 Nietzsche tuvo la oportunidad de devolver a Wagner el favor que le había hecho al publicar su carta abierta para defenderle en la «Polémica» sobre *El nacimiento de la tragedia* (ver Apéndice). El compositor había sido atacado por dos profesionales que tildaban a Wagner de perturbado y que tenía síntomas de megalomanía. En el otoño anterior T. Puschmann había publicado un escrito contra Wagner. Ahora A. Dove corroboraba esa posición. El escrito de Nietzsche, por tanto, ponía de manifiesto públicamente lo cerca que estaba Nietzsche de Wagner, algo que le perjudicaba tanto a él como a su carrera profesional.

[2] Alfred Wilhelm Dove (1844-1916), historiador alemán y ensayista, profesor de la Universidad de Breslau, publicó en enero de 1873 en la revista el «Nuevo Reich» un artículo, «Neujahrsrwort an die deutsche Geistesarbeit» [«Un mensaje de Año Nuevo al trabajo intelectual alemán»], en el que atacaba al físico J. K. F. Zöllner y alababa el libro de Theodor Puschmann. Para una información contextual más amplia cfr. Schaberg, W. H., *The Nietzsche canon: a publication history and bibliography*. Chicago, The University of Chicago Press, 1995, pp. 30 ss.

[3] Johann C. F. Zöllner (1834-1882), físico y astrónomo alemán, fue profesor de la Universidad de Leipzig, autor de la obra conservada en la *Biblioteca Nietzsche* (BN 663), *Über die Natur der Kometen*. Leipzig, W. Engelmann, 1872.

[4] Theodor Puschmann (1844-1899), psiquiatra muniqués, había publicado el libro *R. Wagner; eine psychiatrische Studie*, B. Behr, Berlín, 1873, 67 págs., en el que declaraba que Wagner sufría de megalomanía.

En primer lugar, expresamos nuestro más serio pesar por el hecho de que el noble nombre de Zöllner haya sido utilizado tan incompetentemente en una compañía tan desagradable. Pero a continuación no nos queda otra cosa que manifestar nuestro asombro y asombrarnos sin cesar. ¿Cómo? ¿No debería ser el redactor Dove, o al menos el círculo de lectores que le interesan, algo único, sorprendentemente único? Ningún otro redactor, ni siquiera el más crítico y perverso, ha osado declarar de una manera tan libre y patética su gusto por Puschmann, evidentemente porque creía que esto habría sido algo que va contra el decoro. ¿Con qué clase de público se muestra condescendiente el señor Dove con su «libre» *pathos*? Con los lectores del «Nuevo Reich»: entre las cuatro paredes de este «Nuevo Reich», uno se divertirá, según parece, con tales libertades cuando el redactor y los lectores se encuentren entre ellas — puesto que, por otro lado, esas libertades suscitarían indignación o aversión. Incluso el verdadero fundador *in scandalosis*, Paul Lindau[5], ha sido capaz de traicionar sólo indirectamente una tendencia quizás similar, por el hecho de haber acogido en la lista de sus colaboradores a aquel Puschmann experimentado en escándalos. Como disculpa se podría decir todavía que aquí se daba una necesidad. El «presente» necesita a Puschmann — la curiosidad por los escándalos tiene sus necesidades; ¡indulgencia para la necesidad! Pero «provocar» a Puschmann, así, sin necesidad, a la manera de Alfred Dove, estrechar públicamente la mano a Puschmann — ¿es posible esto, si no era ciertamente necesario? ¿Qué «médico de almas» puede dar aquí información? ¿O era necesario? ¿Qué presión ejercían los lectores sobre el impresionable Alfred Dove? Antes de recibir una respuesta a estas preguntas, cuya intención no es en absoluto retórica, felicitemos al «especialista en psiquiatría» de Múnich por este nuevo camarada, Alfred Dove, que en aquel mensaje para el Año Nuevo se comporta igualmente como chamán y especialista. ¡Que puedan crecer y prosperar juntos Puschmann y Dove, Dove y Puschmann, *par nobile fratrum*! Les deseamos a los dos por Año Nuevo, en particular, que puedan entenderse íntimamente cuanto antes, beneficiándose de ello recíprocamente y respecto a las más eficaces artimañas secretas, en el ponerse en circulación a sí mismos con charlatanerías que suenan científicamente (o a sus folios de papel impreso). Ciertamente, el espíritu tan solemnemente apostrofado de Puschmann no habrá sido evocado en vano; de ahora en adelante deberá ayudar al señor Alfred Dove en la penosa tarea de acercarse psiquiátricamente de la manera más satisfactoria a los gustos antinaturales de los lectores del *Nuevo Reich*.

Prof. Dr. FRIEDRICH NIETZSCHE

[5] Paul Lindau (1839-1919), dramaturgo y novelista alemán.

LA FILOSOFÍA EN LA ÉPOCA TRÁGICA DE LOS GRIEGOS

[INTRODUCCIÓN 1]

En relación a los hombres que vivieron hace tiempo es suficiente que nosotros conozcamos sus fines para aprobarlos o rechazarlos en su conjunto. Cuando se trata de hombres que son más cercanos, los juzgamos por los medios con los que consiguen sus fines: a menudo desaprobamos estos fines, pero amamos a estos hombres a causa de sus medios y de la forma de su querer. Ahora bien, los sistemas filosóficos sólo son completamente verdaderos para sus fundadores: para todos los filósofos posteriores, ordinariamente, cada uno de estos sistemas suele ser un gran error, para las mentes menos perspicaces una suma de errores y verdades. Pero, como fin supremo, en cualquier caso son un error, y por lo tanto rechazables. Por eso, muchos hombres desaprueban a todos los filósofos, porque su fin no es el suyo; se trata de aquellos que vivieron hace tiempo. Quien por el contrario disfruta de los grandes hombres en general, disfruta también de tales sistemas, aunque sean completamente erróneos: sin embargo, éstos tienen en sí un punto que es completamente irrefutable, un talante y un colorido personales, podemos servirnos de ellos para obtener la imagen del filósofo: de la misma manera que podemos deducir de la vegetación de un lugar la naturaleza del terreno. En todo caso, *la* manera de vivir y de considerar las cosas humanas ya ha existido una vez, y por lo tanto es posible: el «sistema», o al menos una parte del sistema, es la vegetación de ese terreno, — — —

Cuento la historia de esos filósofos de una manera simplificada: solamente quiero poner de relieve aquellos elementos de cada sistema que forman parte de una *personalidad* y que pertenecen a aquel aspecto irrefutable e indiscutible que la historia tiene que conservar: es un comienzo para volver a recuperar y a recrear aquellas naturalezas mediante una comparación, y por último para hacer sonar de nuevo la polifonía de la naturaleza griega: la tarea es desvelar aquello que debemos *siempre amar* y *venerar* y lo que no podrá sernos sustraído por ningún conocimiento futuro: el gran hombre.

[INTRODUCCION 2]

Este intento de contar la historia de los filósofos griegos más antiguos se distingue de otros intentos similares por su brevedad. Ésta se ha conseguido recordando de cada filósofo sólo un número muy pequeño de sus enseñanzas, es decir, no siendo exhaustivo. Sin embargo, han sido seleccionadas las enseñanzas en las que resuenan todavía con gran fuerza los rasgos personales de un filósofo, mientras que una enumeración completa de todas las posibles tesis transmitidas, como se suele hacer en los manuales, tiene en todo caso como resultado reducir a silencio los rasgos de la personalidad del filósofo. Por eso son tan aburridas esas exposiciones: pues en los sistemas que son confrontados puede de hecho interesarnos solamente la personalidad del filósofo, pues éste es el aspecto eternamente irrefutable. Se puede ofrecer la imagen de un hombre con la ayuda de tres anécdotas; de cada sistema trato de extraer tres anécdotas, y dejo a un lado el resto.

Existen enemigos de la filosofía: y se hace bien en prestarles oídos, especialmente cuando desaconsejan la metafísica a las mentes enfermas de los alemanes, pero predicándoles una purificación por medio de la *physis*, como lo ha hecho Goethe, o una curación por medio de la música, como lo ha hecho Richard Wagner. Los médicos del pueblo rechazan la filosofía; por lo tanto, quien quiera justificarla, tiene que mostrar para qué necesitan, o han necesitado, los pueblos sanos la filosofía. En el caso de que éste sepa mostrar esto, quizás incluso los enfermos consigan comprender con provecho, por qué la filosofía es precisamente dañina para ellos. Hay buenos ejemplos de pueblos sanos que han podido vivir sin ninguna filosofía o usándola muy moderadamente, casi haciendo un uso lúdico de ella; en su época de esplendor los romanos vivieron así, sin filosofía. Pero, ¿dónde se encontraría el ejemplo de un pueblo enfermo al que la filosofía le haya devuelto la salud perdida? Si la filosofía siempre se ha manifestado ayudando, salvando y protegiendo, eso fue con los sanos, a los enfermos les hizo cada vez más enfermos. Cuando un pueblo estaba desunido, sin que entre los individuos que lo componían existiesen vínculos fuertes y tensos, la filosofía nunca ha vuelto a recomponer esos lazos entre los individuos y el todo. Si alguna vez alguien estuvo dispuesto a aislarse y a rodearse con la barrera de la autosuficiencia, la filosofía estuvo siempre preparada para aislarle todavía más y destruirlo mediante este aislamiento. La filosofía es peligrosa, cuando no tiene pleno derecho a existir: sólo la salud de un pueblo, y no de un pueblo cualquiera, le otorga ese derecho.

Miremos ahora a nuestro alrededor para ver esa suprema autoridad que establece qué es lo que hay que llamar sano en un pueblo. Los griegos, en cuanto verdaderamente sanos, han *justificado* de una vez por todas la filosofía, por el hecho de que ellos han filosofado; y lo han hecho ciertamente más que todos los demás pueblos[1]. Ellos ni siquiera consiguieron dejar de filosofar a su debido tiempo; pues todavía en su vejez estéril se comportaban como fervientes admiradores de la filosofía, si bien entendían por filosofía sólo las sutilezas piadosas y las santísimas pedanterías del dogma cristiano. Por no saber detenerse a su debido tiempo en esta actividad, ellos mismos han disminuido sus méritos frente a la posteridad bárbara, porque ésta, en la ignorancia y en la fogosidad de

[1] Redacción primitiva, en el manuscrito *Mp XII 4*, del primer párrafo hasta este punto: «Existen adversarios de la filosofía, y se hace bien en prestarles atención, especialmente cuando predican la *physis*, como Goethe, y desaconsejan la metafísica a los pensativos alemanes. Pero, en general, es necesario rebatirles diciendo que los griegos han filosofado, y precisamente han filosofado más que todos los otros pueblos. Con esto sin duda no estamos justificados, si nos ocupamos de filosofía: *pero la filosofía misma está justificada por obra de los griegos* — y por cuanto sé de ello, solamente por obra de los griegos».

su juventud, tuvo que terminar enredándose en esas redes y lazos artificiosamente tejidos[2].

Los griegos, por el contrario, han sabido comenzar a filosofar a su debido tiempo y nos han enseñado, con una claridad que ningún otro pueblo ha igualado, cuándo se tiene que comenzar a filosofar. No ciertamente en la adversidad: algo que creen algunos, los que derivan la filosofía del mal humor. Sino en la época feliz, en una pubertad madura, brotando de la fogosa alegría de una victoriosa y valiente edad viril. El hecho de que los griegos hayan filosofado en esta época, nos ilustra tanto sobre lo que es y debe ser la filosofía, como sobre los mismos griegos. Si los griegos de entonces hubiesen sido aquellos hombres sobrios y sabihondos, prácticos y serenos, como se los imagina el filisteo docto de nuestros días, o si hubiesen vivido sólo de manera orgiástica, entre fluctuaciones y sonidos, entre anhelos y sentimientos violentos, como les gusta pensar en ellos a los soñadores ignorantes, entonces la fuente de la filosofía no habría brotado en Grecia. Como mucho habría dado lugar a un pequeño arroyo, que pronto es absorbido por la arena o se evapora en el aire, pero jamás a ese río caudaloso que discurre con un espléndido oleaje, y que nosotros conocemos con el nombre de filosofía griega.

Sin duda, se ha hecho hincapié en todo lo que los griegos pudieron aprender y encontrar en los países extranjeros de Oriente, y en todas las cosas que ellos realmente han sacado de allí. Se produjo un espectáculo sorprendente, cuando se reunió a los presuntos maestros del Oriente, y a los posibles discípulos de Grecia, y ahora se exhibía a Zoroastro junto a Heráclito, a los hindúes junto a los Eleatas, a los egipcios junto a Empédocles o incluso se colocó a Anaxágoras entre los judíos y a Pitágoras entre los chinos. En concreto, no es mucho lo que se ha conseguido; pero nos dejaríamos cautivar por esta idea en su conjunto, si no se nos importunara con el argumento de que en Grecia la filosofía ha sido simplemente importada y no ha crecido de su natural suelo natal, y que como algo extraño esa filosofía en lugar de hacer progresar a los griegos, les ha llevado a la ruina. No hay cosa más estúpida que atribuir a los griegos una cultura autóctona; ellos absorbieron más bien toda cultura de otros pueblos que fuese viva, por eso han llegado tan lejos, precisamente porque han sabido lanzar la jabalina más lejos, recogiéndola allí donde otros pueblos la habían abandonado. Los griegos son dignos de admiración en el arte de aprender productivamente: y lo mismo que hicieron ellos, también nosotros *debemos* aprender de nuestros vecinos para vivir, no para conocer de una manera erudita utilizando todo lo que se ha aprendido como soporte para alzarse por encima del vecino. Las cuestiones sobre los comienzos de la filosofía son totalmente indiferentes, puesto que en todo comienzo siempre hay tosquedad, falta de forma, vacío y fealdad, y porque en todas las cosas sólo se toman en consideración los grados superiores. Aquellos que prefieren ocuparse de la filosofía egipcia o persa en lugar de la filosofía griega, porque éstas quizás son «más originales», y en todo caso más antiguas, se comportan con el mismo desatino que aquellos que respecto de la mitología griega, tan espléndida y profunda, no pueden estar tranquilos hasta que no la han reducido a trivialidades físicas, al sol, al rayo, a las tempestades y a la niebla, considerándolas su primitivo origen, y como los

[2] Variante en la redacción previa al texto definitivo (cfr. manuscrito Mp XII 4): «ignorante e impetuosa a la manera de los bárbaros, se ha debido enredar en los intrincados productos de su vejez, deteriorando por ello de tal manera los sentimientos y los ojos para gustar los productos de la juventud griega».

que, por ejemplo, en la limitada adoración de la bóveda celeste de los honrados indogermanos, creyeron haber encontrado en una forma más pura de religión que la politeísta de los griegos. El camino hacia los orígenes nos lleva siempre a la barbarie; y quien se ocupa de los griegos, tendrá que tener siempre presente que en todas las épocas el impulso incontrolado del saber, en sí, barbariza tanto como el odio al saber, y que los griegos consiguieron dominar su impulso de saber, en sí insaciable, mediante el respeto a la vida, mediante una ideal exigencia de vida — porque querían vivir inmediatamente lo que habían aprendido. Los griegos, como hombres de la cultura, han filosofado también sirviéndose de los fines de la cultura y por eso se ahorraron tener que descubrir de nuevo desde la vanidad autóctona los elementos de la filosofía y de la ciencia, y se aplicaron tanto a perfeccionar, potenciar, elevar y purificar con presteza estos elementos tomados de fuera, que se convirtieron a su vez en descubridores en un sentido más alto y en una esfera más pura. De hecho, fueron ellos lo que descubrieron las *típicas mentes filosóficas*, y toda la posteridad no ha descubierto nada esencial que se pueda añadir a esto.

Todo pueblo tiene de qué avergonzarse, cuando se señala a una sociedad filosófica tan admirablemente idealizada como la de los maestros de la antigua Grecia. Tales, Anaximandro, Heráclito, Parménides, Anaxágoras, Empédocles, Demócrito y Sócrates. Todos estos hombres están hechos y esculpidos de una sola pieza. Entre su pensamiento y su carácter domina una estricta necesidad. No son nada convencionales, porque en aquellos tiempos no existía un estamento de filósofos y doctos. Todos ellos se encontraron inmersos en una grandiosa soledad, puesto que son los únicos que en aquella época vivían sólo para el conocimiento. Todos ellos poseían la virtuosa energía de los antiguos, mediante la cual superaron a todos los que vinieron después, para encontrar su propia forma y de elaborarla a través de metamorfosis de la manera más refinada y grande. De hecho, no tuvieron enfrente ninguna moda que les ayudase y les facilitase las cosas. De este modo, formaron juntos aquello que Schopenhauer ha llamado la República de los hombres geniales[3], en contraposición a la república de los eruditos: a través de desolados intervalos de tiempo, un gigante llama a otro gigante y este coloquio entre espíritus elevados continúa sin preocuparse de enanos petulantes y ruidosos, que se arrastran bajo ellos[4].

De este diálogo entre espíritus superiores, me he propuesto contar lo que puede ser escuchado y comprendido por nuestra época moderna, que es dura de oído: esto quiere decir, sin duda, que no podré contar muchas cosas. Me parece que aquellos sabios antiguos, desde Tales hasta Sócrates, trataron, aunque siempre de una forma muy general, de todo aquello que constituye a nuestro modo de ver lo característico del mundo griego. Ellos acuñaron, tanto en sus diálogos como en su personalidad, aquellos grandes rasgos del genio griego, rasgos de los que toda la historia griega es una reproducción borrosa, una copia desvaída y que por eso habla con poca claridad. Si nosotros interpretásemos correctamente la vida entera del pueblo griego, nos encontraríamos siempre con el reflejo de aquella imagen que en sus grandes genios resplandece con los más luminosos colores. La primera experiencia de la filosofía en el ámbito griego, las sentencias de los Siete Sabios, proporciona una línea clara e inolvidable de la imagen de lo helénico. Otros pueblos tienen santos, los griegos tienen sabios. Se ha dicho con razón que un pueblo se caracteriza no tanto por sus grandes

[3] PP II, af. 21.
[4] Cfr. FP I, 24 [4].

hombres, sino por la forma en que los honra y reconoce. En otras épocas el filósofo se presentaba como un caminante solitario y ocasional que en el más hostil de los ambientes, o bien pasaba de puntillas sigilosamente o buscaba abrirse paso con los puños cerrados. Sólo entre los griegos el filósofo no es algo casual: cuando aparece en los siglos sexto y quinto entre los enormes peligros y seducciones de una sociedad secularizada, y, por así decirlo, saliendo de la caverna de Trofonio[5], camina en medio de la exuberancia, el feliz hallazgo de las riquezas y la sensualidad de las colonias griegas, entonces presentimos que el filósofo llega como un noble amonestador que apunta al mismo objetivo, para el que en aquellos siglos nació la tragedia y al que los misterios órficos se refieren en los grotescos jeroglíficos de sus prácticas. El juicio de aquellos filósofos sobre la vida y la existencia en general tiene una importancia mucho mayor que un juicio moderno, porque ellos tenían ante sí la vida en su exuberante perfección y porque en ellos el sentimiento del pensador no se confundía como en nosotros con la discrepancia entre el deseo de la libertad, belleza y grandeza de la vida y el impulso hacia la verdad, que se limita a preguntar: ¿qué valor tiene la vida en general? Partiendo de nuestra situación y de nuestras experiencias, no se puede meramente adivinar la tarea que el filósofo ha de cumplir dentro de una verdadera cultura, formada según un estilo unitario, porque no tenemos una cultura como ésa. Sólo una cultura como la griega puede, por el contrario, responder a la pregunta por la tarea del filósofo, solamente ella puede, como he dicho, justificar la filosofía en general, porque sólo ella sabe y puede demostrar, por qué y cómo el filósofo *no* es un caminante cualquiera, casual, que se dispersa en una dirección u otra. Existe una necesidad férrea que encadena al filósofo a una verdadera cultura: ¿pero cómo cuando esa cultura no existe? En tal caso el filósofo es un cometa imprevisible y que por eso infunde miedo, mientras que en el otro caso, en el caso favorable, resplandece en el sistema solar de la cultura como un astro principal. Por eso los griegos justifican al filósofo, porque solamente entre ellos no es un cometa.

2

Después de tales consideraciones, se aceptará sin dificultad que hable de los filósofos preplatónicos como de un grupo homogéneo y que piense dedicar sólo a ellos este escrito. Con Platón comienza algo completamente nuevo; o, como puede decirse con el mismo derecho, desde Platón le falta al filósofo algo esencial, si lo comparamos con aquella república de pensadores geniales desde Tales a Sócrates. Quien quiera pronunciarse desfavorablemente sobre esos maestros más antiguos, podría llamarlos unilaterales y a sus epígonos, con Platón a la cabeza, polifacéticos. Sería más justo e imparcial si considerásemos a estos últimos como caracteres filosóficos mixtos y a los primeros como tipos puros. El mismo Platón constituye el primer gran carácter mixto: y como tal se expresa tanto en su filosofía como en su personalidad. En su teoría de las Ideas confluyen elementos socráticos, pitagóricos y heraclíteos: por eso, esta teoría no es un fenómeno típicamente puro. Incluso como hombre, en Platón se mezclan los rasgos del Heráclito regiamente independiente y autosuficiente, del Pitágoras melancólico, lleno de compasión y legislador, y del Sócrates dialéctico y conocedor de almas. Todos los

[5] Trofonio, divinidad griega. Hijo de Apolo, tenía un culto oracular en la gruta del bosque de Lebadea, Beocia.

filósofos posteriores son caracteres mixtos; cuando en ellos destaca algún carácter unilateral, como en los Cínicos, no se trata de un tipo, sino de una caricatura. Pero mucho más importante es que sean fundadores de sectas y que las sectas fundadas por ellos fueron instituciones opuestas a la cultura griega y su anterior unidad de estilo. A su modo buscan una salvación, pero sólo para los individuos o como mucho para grupos afines de amigos y de discípulos. La actividad de los filósofos más antiguos se dirige, aunque ellos no lo sepan, hacia una curación y purificación a lo grande; el curso poderoso de la cultura griega no debe detenerse, su camino debe ser despejado de terribles peligros, el filósofo defiende y protege su tierra natal. Ahora, desde Platón, el filósofo está en el exilio y conspira contra su patria. — Es una verdadera desgracia que conservemos tan poco de esos viejos maestros filosóficos, y que no tengamos en nuestro poder sus escritos completos. A causa de esta pérdida los valoramos sin quererlo con criterios falsos y nos dejamos influir, en detrimento de los filósofos precedentes, por el hecho puramente casual de que a Platón y a Aristóteles nunca les faltaron copistas y admiradores. Muchos aceptan una particular providencia para los libros, un *fatum libellorum*: pero en todo caso este *fatum* debería ser muy malicioso, si consideró oportuno privarnos de Heráclito, de la maravillosa poesía de Empédocles, de los escritos de Demócrito, puesto por los antiguos en el mismo nivel que Platón, y superior a él en ingenuidad; y nos consoló de esta pérdida poniéndonos en la mano como compensación a Estoicos, Epicúreos y a Cicerón. Probablemente nos hemos quedado sin la parte más grandiosa del pensamiento griego y de su expresión en palabras: un destino del que no se extrañará aquel que se acuerde del destino adverso de Escoto de Eurígena[6] o de Pascal y considere que incluso en este siglo tan iluminado la primera edición de *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer tuvo que ser utilizada como papel de desecho[7]. Si para explicar estas cosas alguien quiere admitir un poder fatalista, puede hacerlo tranquilamente, y decir con Goethe: «Que nadie se queje de lo que es infame; pues por más que se diga, eso es lo más poderoso»[8]. Este poder es especialmente más fuerte que el poder de la verdad. La humanidad produce sólo muy raramente un buen libro, en el que con una audaz libertad se entone el canto guerrero de la verdad, el canto del heroísmo filosófico: y sin embargo, el hecho de que un libro viva durante un siglo o de que se pudra y se llene de moho, depende de las más miserables contingencias, de las repentinas ofuscaciones de las mentes, de antipatías y de sobresaltos supersticiosos, e incluso, en última instancia, de la pereza de los copistas, o también de la humedad o de la carcoma. Sin embargo, no queremos lamentarnos, más bien nos aplicaremos las palabras tajantes de consuelo, destinadas por Hamann a los estudiosos que se lamentan de las obras que se perdieron: «¿Al artista que consiguió introducir una lenteja por el ojo de una aguja no le bastaría quizás tener una fanega de lentejas, para ejercer sus habilidades adquiridas? Esta pregunta se podría hacer a todos los estudiosos que no saben usar las obras de los antiguos de una forma más sabia que aquel artista las lentejas.»[9]. En nuestro caso habría que añadir todavía, que no era necesario que se nos trasmitiese

[6] Juan Escoto Erígena (o Eriúgena) (810-877), destacado filósofo del renacimiento carolingio.

[7] Como es sabido, la primera edición de *El mundo como voluntad y representación* de 1818 apenas se vendió. Cuando se publicó la segunda edición en 1844, los ejemplares que se almacenaban en la editorial se utilizaron como papel de desecho.

[8] Cfr. Goethe, J. W., *Westöstlicher Divan, Buch des Unmuths, Wanderers Gemüthruhe*, [Diván de Oriente y Occidente. Libro del mal humor, ecuanimidad del caminante], IV, 58.

[9] Johann Georg Hamann (1730-1788), *Sokratische Denkwürdigkeiten*, Einleitung, I, 346. Hamann fue uno de los filósofos impulsores del romanticismo alemán, y amigo de Kant.

ninguna anécdota más, ninguna palabra o fecha que las que se nos han transmitido, más aún, si lo que se ha conservado fuese mucho más escaso, esto bastaría para establecer la tesis general de que los griegos justificaron la filosofía. — Una época que sufre de la llamada formación general, pero que no tiene cultura alguna ni unidad de estilo en su vida, no podrá sacar nada bueno de la filosofía, aunque fuese proclamada por el mismo genio de la verdad por las calles y mercados. En una época así, la filosofía queda reducida a un monólogo erudito del caminante solitario, al rapto casual de un individuo, a un escondido secreto de alcoba, o a las inocuas cháchara entre niños y viejos académicos. Nadie puede aventurarse a satisfacer en sí mismo la ley de la filosofía, nadie vive filosóficamente con aquella fidelidad simple y viril que en la Antigüedad obligaba a un hombre, en el caso de que hubiese jurado fidelidad a la Stoa, a comportarse como un estoico en cualquier parte donde estuviese y en cada una de sus acciones. Todo filosofar moderno es político y policíaco, mediante los gobiernos, las iglesias, las academias, las costumbres, las modas, las cobardías de los hombres, y se reduce a la apariencia erudita: se limita a suspirar: «¡si por lo menos...!», o al conocimiento del «érase una vez». La filosofía no tiene ningún derecho, por eso si el hombre moderno fuese realmente valiente y tuviese conciencia, debería rechazarla y desterrarla con palabras parecidas a las que utilizó Platón para expulsar a los poetas trágicos de su Estado[10]. Sin embargo la filosofía podría replicar algo, del mismo modo que los poetas trágicos hubieran podido rebatir a Platón[11]. Si se obliga finalmente a la filosofía a hablar, podría más o menos decir: «¡Oh pueblo mezquino!, ¿acaso tengo yo la culpa, si merodeo por la tierra entre vosotros como una adivina y si tengo que esconderme y disimular como si fuese una pecadora y vosotros mis jueces? ¡Mirad a mi hermano, el arte! A vosotros os pasa lo que a mí, que estamos perdidos en medio de los bárbaros y ya no somos capaces de salvarnos. En verdad no nos asiste ningún derecho: sin embargo, los jueces que nos amparan os juzgarán a vosotros y os dirán: tened primero una cultura, y luego sabréis también qué quiere y puede hacer la filosofía.

3[12]

La filosofía griega parece comenzar con una ocurrencia disparatada, con la tesis de que el agua es el origen y la matriz de todas las cosas: ¿es realmente necesario detenerse en este punto y tomarlo en serio? Sí, y por tres razones: la primera, porque la proposición afirma algo respecto al origen de las coas y, en segundo lugar, porque al hablar del agua[13] lo hace prescindiendo de imágenes y de fábulas; y, finalmente, la tercera, porque en tal proposición está contenida la idea, aunque sólo sea en un estado embrionario, de que todo es uno. La primera de las razones enunciadas deja todavía a Tales en compañía de las religiones y de las supersticiones, mientras que la segunda lo saca de esta compañía y nos lo muestra como un investigador de la naturaleza, pero a causa de la tercera razón a Tales hay que considerarlo como el primer filósofo griego. — Si él hubiese dicho: la tierra surge del

[10] Cfr. HL 5.
[11] Platón, *República*, X 605 b-c.
[12] Cfr. FP I 19 [173]; HL 5.
[13] Corrección del texto alemán de referencia, se añade al texto «*und vom Wasser redet*» según el manuscrito.

agua, sólo tendríamos entonces una hipótesis científica, falsa pero difícilmente refutable. Sin embargo, Tales fue más allá del aspecto científico. Tales[14], presentando esta idea de unidad a través de la hipótesis del agua, no sólo ha superado el bajo nivel de las concepciones físicas de su tiempo, sino que de un salto las sobrepasó mucho. Las escasas y desordenadas observaciones de tipo empírico que hizo Tales sobre los estados y transformaciones del agua, o más exactamente sobre el elemento húmedo, no habrían permitido, ni mucho menos aconsejado, una generalización gigantesca semejante; lo que movió a esta generalización fue una proposición de fe metafísica, que tiene su origen en una intuición mística, y que la encontramos en todas las filosofías, junto al intento siempre renovado de expresarla mejor: se trata de la proposición: «todo es uno».

Es sorprendente con qué tiranía se comporta una creencia como esa con todo lo empírico: precisamente en Tales se puede aprender qué es lo que ha hecho la filosofía en todas las épocas, cuando impulsada hacia su meta mágicamente atrayente, ha pretendido traspasar las barreras de la experiencia. Salta hacia delante desde unos apoyos frágiles: la esperanza y el presentimiento dan alas a sus pies. El entendimiento calculador la sigue con dificultad jadeando y busca bases más sólidas para alcanzar también esa seductora meta, a la que ha llegado ya su divina compañera. Uno se imagina que está viendo a dos caminantes a la orilla de un torrente impetuoso del bosque, que arrastra piedras: uno salta a la otra orilla con pies ligeros, utilizando las piedras y balanceándose una y otra vez sobre ellas, aunque se hundan rápidamente una vez que ha pasado. El otro se para a cada momento, desvalido, primero tiene que construir apoyos que sostengan sus pesados y cuidadosos pasos: tal vez no lo consiga y en tal caso tampoco le ayudará ningún dios a pasar el torrente. ¿Qué es por tanto lo que impulsa con tanta rapidez al pensamiento filosófico a su meta? ¿Quizás el pensamiento filosófico se distingue del pensamiento que calcula y mide sólo por el hecho de atravesar volando velozmente grandes espacios? No, pues sus pies se ven impulsados por una fuerza extraña, ilógica, la fantasía. Elevado por ésta, el pensamiento filosófico sigue saltando de posibilidad en posibilidad, tomadas provisionalmente como certezas: aquí y allí el pensamiento llega a atrapar en su vuelo incluso hasta las certezas. Un presentimiento genial le muestra tales certezas: adivina de lejos que en este punto hay seguridades demostrables. Pero la fuerza de la fantasía es especialmente poderosa al captar e iluminar súbitamente las semejanzas: a continuación la reflexión aporta sus criterios y patrones, y busca sustituir las semejanzas por igualdades y las coexistencias intuidas por relaciones causales. Pero incluso, aunque esta tarea de la reflexión no pueda llevarse a cabo, como en el caso de Tales, el filosofar no demostrable conserva todavía un valor; incluso si todos los apoyos están rotos, aunque sobrepase la lógica y la rigidez de la experiencia empírica con la proposición «todo es agua», quedaría siempre un resto, después de que el

[14] Variante del primer manuscrito para la imprenta, antes de la corrección de Nietzsche (D 9): «¿Por qué es necesario tomar en serio un pensamiento como éste, a pesar de su evidente ingenuidad?— Por el hecho de que en él se contiene, aunque sea en estado embrionario, un principio metafísico. Si este último toma la forma de una mala hipótesis física, debemos sin embargo ser justos y separar la misma expresión del principio que requeriría una expresión mejor. Tales, que es considerado por su descubrimiento el primer filósofo — en cuanto es el primero que ha tratado de simplificar, y por lo tanto explicar, el mundo concreto, mediante una idea de unidad que se mueve en círculos concéntricos, reduciéndose a un punto —»

edificio científico hubiese sido reducido a escombros; y es justamente en este resto donde se encuentra una fuerza impulsora y, por decirlo así, la esperanza de una fecundidad futura.

Naturalmente, no creo que este pensamiento, de alguna manera limitado y atenuado, o como una alegoría, conservara acaso todavía una especie de «verdad»; más o menos como si uno se imagina a un artista plástico frente a una cascada, viendo en las formas que saltan frente a él un juego artístico del agua modelando cuerpos de hombres y animales, máscaras, plantas, rocas, ninfas, ancianos, y en general de todos los tipos existentes: de tal manera que para él quedaría confirmada la proposición «todo es agua». El valor de la idea de Tales —también después de haber reconocido que es indemostrable— está más bien en el hecho de que en todo caso no fue entendida ni en un sentido mítico ni en un sentido alegórico. Los griegos, entre los que Tales destacó inmediatamente, fueron en este punto la antítesis de todos los realistas, en cuanto que propiamente sólo creían en la realidad de los hombres y de los dioses, y consideraban toda la naturaleza, por decirlo así, sólo como un disfraz, una mascarada o una metamorfosis de esos dioses-hombres. Para ellos el hombre era la verdad y la esencia de las cosas, todo lo demás era apariencia y juego ilusorio. Precisamente por eso encontraron increíbles dificultades en tomar los conceptos como conceptos: y al contrario de lo que sucede a los modernos, que subliman el elemento más personal en abstracciones, en ellos el elemento más abstracto se convertía constantemente en persona. Tales, sin embargo, dijo: «no es el hombre, sino el agua la realidad de las cosas», y comienza a creer en la naturaleza, al menos en cuanto creía en el agua. Como matemático y como astrónomo, se quedaba frío frente a todo elemento mítico y alegórico, y aunque no consiguió desengañarse hasta el punto de alcanzar la pura abstracción del «todo es uno», quedándose en una expresión física, fue entre los griegos de su tiempo una rareza chocante. Quizás los órficos, que también eran sumamente excéntricos, poseían en un grado superior a Tales la capacidad de hacer abstracciones y de pensar de manera no plástica: éstos, sin embargo, sólo consiguieron expresar tales abstracciones bajo la forma de alegorías. También Ferécides de Siro[15], casi contemporáneo de Tales y cercano a él en algunas de sus concepciones físicas, al expresar sus ideas se mueve oscilante en esa región intermedia, en la que el mito se esposa con la alegoría: de tal manera que se atreve, por ejemplo, a comparar la tierra con un roble alado que está suspendido en el aire con las alas desplegadas, y el cual Zeus, después de haber vencido a Cronos, cubre con un espléndido manto en el que ha bordado con su propia mano las tierras, las aguas y los ríos. Frente a una forma de filosofar como ésa, oscuramente alegórica y apenas traducible a algo visible, Tales se presenta como un maestro creador, que ha comenzado a ver las profundidades de la naturaleza sin recurrir a patrañas fantásticas. Si al hacerlo se sirvió de la ciencia y de proposiciones demostrables, superándolas pronto, esto es en todo caso un distintivo típico de la mente filosófica. La palabra griega que designa al «sabio», hace referencia etimológicamente a *sapio*, yo saboreo, *sapiens*, el que degusta, Sisyphos, el hombre

[15] Ferécides de Siro sería junto a Anaximandro uno de los primeros pensadores griegos en haber escrito en prosa. Hijo de Babis, vivió en el siglo VI a. C. Es uno de los Siete Sabios de Grecia, citados por Diógenes Laercio. Parece ser que a su muerte escribió a Tales un testamento por el que le entregaba sus obras..

de gusto refinado; por lo tanto, según la conciencia popular el verdadero arte del filósofo consiste en un sutil percatarse y conocer los detalles más pequeños, o sea una importante capacidad para distinguir[16]. El filósofo no es perspicaz, cuando se llama perspicaz a aquel que sabe sacar provecho de sus propios asuntos; Aristóteles dice con razón que «lo que saben Tales y Anaxágoras, se lo llamará inusual, extraño, difícil, divino, pero inútil, puesto que ellos no se interesaron de los bienes humanos»[17]. Mediante esta elección y distinción de lo insólito, lo extraño, lo difícil y lo divino, la filosofía establece sus límites frente a la ciencia, del mismo modo que los establece acentuando lo que es inútil frente a la astucia. Sin una elección semejante, sin un gusto refinado como éste, la ciencia se precipita sobre todo lo que es cognoscible con el ciego deseo de querer conocerlo todo sea como sea; el pensamiento filosófico, por el contrario, va siempre tras las huellas de las cosas más dignas de saberse, de los conocimientos más grandes e importantes. Ahora bien, el concepto de grandeza es variable, tanto en el ámbito moral como en el estético; así comienza la filosofía con una legislación de la grandeza, dar nombre a las cosas está asociado con ella. «Esto es grande», dice la filosofía, y con eso eleva al hombre por encima del ciego y desenfrenado deseo de su impulso cognoscitivo. A través del concepto de grandeza la filosofía reprime este impulso: y, sobre todo, lo hace a través de aquello que considera, como algo alcanzable y alcanzado, el máximo conocimiento, el de la esencia y núcleo de las cosas. Cuando Tales dice «todo es agua», el hombre se estremece y deja de proceder a tientas y de arrastrase como un gusano sobre el campo de las ciencias particulares, presiente en qué se resuelven en definitiva las cosas y mediante este presentimiento supera la parcialidad de los grados inferiores del conocimiento. El filósofo busca que resuene en él la armonía total del mundo y luego trata de expresarla fuera de sí en conceptos: mientras que es contemplativo como el artista plástico y compasivo como el religioso, atisbando los fines y relaciones causales como el hombre científico, mientras que se siente expandirse hacia el macrocosmos, conserva sin embargo la sensatez de considerarse fríamente a sí mismo como el reflejo del mundo, esa sensatez que posee el artista dramático, cuando se transforma en otros cuerpos, habla por su boca y, sin embargo, sabe proyectar esta transformación hacia fuera, en versos escritos. Lo que es el verso para el poeta dramático, es para el filósofo el pensamiento dialéctico: el filósofo se agarra a él para conservar su encantamiento, para petrificarlo. Y del mismo modo que para el poeta dramático la palabra y el verso no son más que un balbuceo en una lengua extraña, para decir con ese lenguaje lo que él vivió y contempló[18], así lo es la expresión de toda intuición filosófica profunda a través de la dialéctica y de la reflexión científica que constituye, por una parte, el único medio para comunicar lo contemplado, pero también un medio pobre, y en el fondo una transposición metafórica completamente infiel, en una esfera y en un lenguaje diferentes. Así contempló Tales la unidad de lo que es: y como él quería comunicarse ¡habló del agua!

[16] Nietzsche sugiere que el término griego σαφής (evidente, claro) se puede interpretar como «perceptible por el gusto» y se funda en que tiene la misma raíz que los términos latinos *sapiens* y *sapio*, «saborear», «gustar». Sisyphos, Σίσυφος deriva probablemente de σοφός. Cfr. FW § 351.

[17] Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 1141 b 3-8.

[18] En el primer manuscrito para la imprenta, antes de que Nietzsche lo tachara (D 9), decía: «lo que él puede anunciar directamente sólo con el gesto y con la música».

4

Mientras que a través de la figura de Tales se va perfilando sólo nebulosamente el tipo universal de filósofo, la imagen de su gran sucesor nos habla de una manera mucho más clara. *Anaximandro* de Mileto, el primer escritor filosófico de la Antigüedad, escribió tal y como escribirá el típico filósofo, hasta que por extrañas exigencias no le sean arrebatadas la ingenuidad y la espontaneidad: con un estilo lapidario muy elaborado, frase a frase da testimonio de una nueva iluminación, expresión del detenerse en contemplaciones sublimes. El pensamiento y su forma son piedras miliares en la senda que lleva a aquella suprema sabiduría. Con tal énfasis lapidario dijo en una ocasión: «De donde las cosas tienen su origen, allí deben también perecer según la necesidad; pues deben expiar sus culpas con una penitencia y ser condenadas por sus injusticias, conforme al orden del tiempo»[19]. ¿Cómo interpretaremos esta sentencia enigmática de un verdadero pesimista, una inscripción oracular en la piedra fronteriza de la filosofía griega?

El único moralista serio de nuestro siglo nos confía en los *Parerga*, tomo II, p. 327, una consideración similar[20]. «Al juzgar a un individuo humano deberíamos atenernos siempre al punto de vista de que su ser es algo que no debería existir, sino que debe expiar su existencia a través de muchas formas de sufrimiento y con la muerte: ¿qué se puede esperar de un ser así? ¿No somos quizás todos pecadores condenados a muerte? Nosotros expiamos nuestro nacimiento, en primer lugar con la vida y, en segundo lugar, con la muerte». P. II, 22. Quien descubre esta enseñanza, a partir de la fisonomía de nuestro humano destino común, y reconoce la naturaleza fundamentalmente malvada de toda vida humana, ya en el hecho de que ninguna soporta ser mirada con atención y desde muy cerca —aunque nuestra época, acostumbrada a la epidemia biográfica, parece pensar de manera distinta y más espléndida sobre la dignidad del hombre—; quien como Schopenhauer ha oído en las «cumbres de la atmósfera hindú» la palabra sagrada sobre el valor moral de la existencia, difícilmente podrá evitar hacer una metáfora sumamente antropomórfica y extraer esa triste enseñanza de los límites de la vida del hombre, y aplicarla mediante una transposición al carácter general de toda existencia. Puede ser que esto no sea lógico, pero en todo caso es muy humano, y además verdaderamente muy al estilo de aquel salto filosófico que hemos descrito anteriormente, considerar ahora con Anaximandro todo devenir como una emancipación del ser eterno digna de castigo, como una injusticia que debe ser expiada con la muerte. Todo lo que ha llegado a ser una vez, también perece, ya sea que pensemos en la vida humana o en el agua, o bien en el calor o en el frío: en cualquier parte en la que sean percibidas determinadas cualidades, podemos profetizar el fin de estas cualidades según una prueba abrumadora de la experiencia. Por lo tanto, un ser que posea determinadas cualidades y esté constituido por ellas nunca puede ser origen y principio de las cosas; lo que verdaderamente es, concluye Anaximandro, no puede tener cualidades determinadas, de lo contrario sería originado y tendría que perecer como todas las otras cosas. Para que el devenir no cese, el ser originario debe ser

[19] Anaximandro (Diels-Kranz), fr. 1.

[20] Al margen del manuscrito para la imprenta ha anotado «II 22», queriendo recordar el capítulo de esta segunda parte de los *Parerga*. El capítulo es el 12, y no el 22, «Adiciones a la teoría del sufrimiento del mundo», en PP II, af. 156.

indeterminado. La inmortalidad y la eternidad del ser originario no consisten en su infinitud e inagotabilidad — como comúnmente sostienen los intérpretes de Anaximandro, sino en el hecho de que tal ser está privado de las cualidades determinadas que conducen a la muerte: por eso es llamado también «lo indeterminado»[21]. El ser originario así llamado se eleva por encima del devenir y precisamente por eso garantiza la eternidad y el libre curso del devenir. Esta unidad última que se contiene en eso «indeterminado», la matriz de todas las cosas, puede ser designada por el hombre sólo negativamente, como algo a lo que no se le puede atribuir ningún predicado tomado del mundo del devenir presente, por eso esa unidad última podría ser equivalente a la «cosa en sí» kantiana.

Quien quiera discutir con otros sobre la verdadera naturaleza de una materia primordial, sobre si, por ejemplo, se trata de algo intermedio entre aire y agua, quizás entre aire y fuego, no ha comprendido en absoluto a nuestro filósofo: lo mismo se puede decir respecto a aquellos que preguntan seriamente si Anaximandro ha pensado su materia originaria como una mezcla de todas las sustancias materiales existentes. Más bien, debemos dirigir nuestra mirada allí donde podamos aprender que la cuestión sobre el origen de este mundo ya no fue tratada por Anaximandro de una manera puramente física, o sea, tenemos que volvernos hacia aquella sentencia lapidaria citada al principio. Si veía más bien en la pluralidad de las cosas que se originaban una suma de injusticias que había que expiar, entonces él ha sido el primer griego que, con una maniobra audaz, ha atrapado el hilo del ovillo del problema ético más profundo. ¡Cómo puede perecer algo que tiene derecho a existir! ¿De dónde proceden ese incesante devenir y generar, aquella expresiva mueca de dolor sobre el rostro de la naturaleza, de dónde proviene aquel incesante lamento fúnebre en todos los campos de la existencia? Anaximandro huyó de este mundo de injusticia, de la impúdica pérdida de la unidad originaria de las cosas hacia una fortaleza metafísica, desde la que se asoma ahora dejando vagar la mirada a lo lejos, y, finalmente, después de un silencio reflexivo, les dirige a todos los seres la pregunta: ¿Qué valor tiene vuestra existencia? Y si no tiene valor, ¿para qué existís? Me doy cuenta de que es por vuestra culpa por lo que os mantenéis en la existencia. Tenéis que expiar esta culpa con la muerte. Mirad cómo vuestra tierra se marchita; los mares decrecen y se van secando, las conchas que se encuentran en las montañas muestran en qué medida se han secado ya los mares; ahora el fuego ya destruye vuestro mundo, y finalmente se convertirá en humo y en vapor. Pero siempre se reconstruirá nuevamente un mundo efímero similar, ¿quién podrá redimiros de la maldición del devenir?

A un hombre que planteaba tales preguntas y cuyo pensamiento, flotando en las alturas, rompía continuamente las cuerdas de lo empírico, para inmediatamente emprender los más altos vuelos hacia espacios supralunares, no podía gustarle cualquier forma de vida. Creemos de buena gana en la tradición según la cual Anaximandro solía vagar por las calles vestido con ropa particularmente digna, y mostraba en sus gestos y en su modo de vivir un orgullo verdaderamente trágico. Vivía como escribía; hablaba con la misma solemnidad con la que se vestía; levantaba la mano y caminaba

[21] Traduce el término griego τὸ ἄπειρον, como «sin límites», «sin definición». Concepto introducido por Anaximandro para designar la materia infinita, indeterminada, exenta de cualidad y que se halla en eterno movimiento. En FP I, 26 [1], Nietzsche relaciona el *apeiron* con el término latino *indefinitum*.

como si esta existencia fuese una tragedia en la que él hubiera nacido para representar el papel de héroe[22].

En todo esto fue el gran modelo de Empédocles. Sus conciudadanos lo eligieron para dirigir una colonia de emigrantes — quizás se alegraron de poderlo honrar y al mismo tiempo desembarazarse de él. Su pensamiento también emigró y fundó colonias: en Éfeso y en Elea no se consiguió prescindir de él, y aunque no se quisiera permanecer en el punto en el que Anaximandro se encontraba, se sabía desde luego que se debía ser guiado por él hasta dicho punto, a partir del cual se estaba dispuesto a seguir caminando sin él.

Tales muestra la necesidad de simplificar el reino de la pluralidad reduciéndolo a un mero despliegue o a un enmascaramiento de la *única* cualidad real, el agua. Anaximandro lo supera, dando dos pasos más allá. Se pregunta ante todo: «si existe verdaderamente una unidad eterna, ¿cómo es posible entonces esa pluralidad?» Y obtiene la respuesta del carácter contradictorio, autodestructivo y negador de esta pluralidad. La existencia de esa pluralidad se convierte para él en un fenómeno moral, no está justificada, sino que se expía continuamente a través de la muerte. Pero entonces se le ocurre la siguiente pregunta: ¿Por qué todo lo que ha devenido no ha perecido hace ya tiempo, puesto que ya ha transcurrido toda una eternidad? ¿De dónde proviene el flujo constantemente renovado del devenir? Sólo mediante posibilidades míticas puede librarse de esta pregunta: el devenir eterno no puede tener su origen más que en el ser eterno, las condiciones para que se dé un abandono de ese ser y una caída en un devenir dominado por la injusticia son siempre las mismas, la constelación de las cosas está constituida de tal modo que no deja entrever un final de aquel proceso que hace que los seres individuales salgan del seno materno de lo «indeterminado». Anaximandro se quedó en este punto: o sea, que quedó envuelto en las sombras profundas que como gigantescos fantasmas se extendían sobre la montaña de una tal concepción del mundo. Cuanto más quería acercarse alguien al problema de cómo, por lo general, a partir de una caída podía surgir lo determinado de lo indeterminado, lo temporal de lo eterno, la injusticia de la justicia, tanto más cerrada se hacía la noche.

5

En medio de esta noche mística, que había envuelto el problema del devenir de Anaximandro, apareció *Heráclito* de Éfeso, y la iluminó con un relámpago divino. «Contemplo el devenir —exclama— y nadie ha observado con tanta atención este eterno flujo y ritmo de las cosas. ¿Y qué es lo que veo? Regularidades, certezas infalibles, siempre las mismas vías de la justicia, Erinias[23] que condenan las transgresiones de las leyes, el mundo entero como espectáculo de una justicia dominadora y de omnipresentes fuerzas naturales demónicas, sometidas y puestas a su servicio. Lo que contemplaba no era el castigo de lo que ha devenido, sino la justificación del devenir. ¿Cuándo se han manifestado en formas inviolables el delito y la caída, en leyes que se consideraban sagradas? Donde impera la justicia, allí tenemos la arbitrariedad,

[22] Cfr. Diógenes Laercio, VIII, 70.

[23] Las *Erinias* son divinidades, servidoras de *Diké*, nacidas de la tierra regada por la sangre de Urano cuando éste fue mutilado por Cronos.

el desorden, la ilegalidad, la contradicción; pero donde sólo rige la ley y la hija de Zeus, Diké[24], como en este mundo, ¿cómo podría existir la esfera de la culpa, de la expiación, de la condena y, por decirlo así, el patíbulo de todos los condenados».

A partir de esta intuición Heráclito extrae dos negaciones conexas, que sólo pueden ser verdaderamente esclarecidas mediante la comparación con las tesis de su predecesor. Ante todo negó la dualidad de mundos completamente distintos, idea que Anaximandro se había visto obligado a admitir; Heráclito ya no establece la separación entre un mundo físico y otro metafísico, entre un reino de las cualidades determinadas y un reino de la indeterminación indefinible. Ahora, después de este primer paso, ya no podía detenerse ante una negación bastante más audaz: negó el ser en general. Pues este único mundo que él conservaba —protegido por leyes eternas no escritas, fluyendo y refluyendo al compás férreo del ritmo— no revela por ninguna parte una permanencia, una indestructibilidad, una barrera que detenga la corriente. Con mayor fuerza que Anaximandro exclama Heráclito: «Lo único que veo es devenir. ¡No os dejéis engañar! Depende de vuestra miopía y no de la esencia de las cosas, el que creáis ver tierra firme en algún lugar del mar del devenir y del perecer. Usáis los nombres de las cosas, como si tuviesen una duración constante: pero incluso el río en el que os bañáis por segunda vez ya no es el mismo río en el que lo hicisteis la primera»[25].

Heráclito tiene como patrimonio soberano la fuerza suprema de la representación intuitiva; mientras que se muestra más frío, insensible y sin duda hostil frente a otros tipos de representaciones que se efectúan mediante conceptos y combinaciones lógicas, o sea frente a la razón, y parece que siente placer, cuando puede contradecir a la razón con una verdad adquirida intuitivamente: y esto lo hace en proposiciones como ésta: «Todo tiene siempre en sí su contrario»[26], y con tal osadía que Aristóteles le acusa de haber cometido el delito más grave ante el tribunal de la razón, o sea, haber pecado contra el principio de contradicción[27]. Pero la representación intuitiva comprende dos cosas: por un lado el mundo inmediato, cambiante y variopinto, que se nos impone en todas las experiencias, por otro lado las condiciones únicas que hacen posible cada experiencia de este mundo, espacio y tiempo. Pues éstos de hecho, aunque estén privados de un contenido determinado, pueden ser percibidos de manera intuitiva, es decir, intuidos independientemente de toda experiencia y puramente en sí. Ahora bien, cuando Heráclito considera el tiempo de esta manera, independiente de toda experiencia, hace de él el monograma más instructivo de todo lo que universalmente cae bajo el ámbito de la representación intuitiva.

Su manera de entender el tiempo es la misma, por ejemplo, que la que tenía Schopenhauer, cuando afirmaba repetidamente respecto del tiempo: cada instante temporal existe en la medida en que ha destruido el instante precedente, su padre, para ser destruido luego a su vez con la misma rapidez, de tal manera que pasado y futuro son tan vanos como un sueño, pero el presente es sólo el límite inextenso e inconsistente entre pasado y futuro, pero lo mismo que el tiempo es el espacio, y

[24] En griego, *Diké* es «justicia».
[25] Heráclito, fragmentos 91, 12, 49a.
[26] Heráclito, fragmentos 8; 10; 51; 88; 126.
[27] Aristóteles, *Tópicos*, 159 b 31; *Física* 185 b 20: Metafísica, 1005 b 25; 1010 a 13; 1012 a 24; 1062 a 32; 1063 b 24.

como éste todo lo que existe simultáneamente en él y en el tiempo, tiene soólo una existencia relativa, y subsiste sólo por y para otro, semejante a él, es decir, que tiene a su vez una misma consistencia. Ésta es una verdad que posee un carácter intuitivo supremo, inmediato, accesible a cualquiera y precisamente por eso es muy difícil de alcanzar conceptualmente y con la razón. Quien la tiene ante sí, debe sin embargo sacar inmediatamente la consecuencia heraclítea y decir que toda la esencia de la realidad es sólo acción y que para la realidad no puede haber otra clase de ser, como lo ha expuesto también Schopenhauer (*El mundo como voluntad y representación* I, p. 10): «Solamente en cuanto actúa llena el espacio y llena el tiempo: su acción sobre el objeto inmediato condiciona la intuición, en la que sólo ella existe: la consecuencia de la acción de un objeto material sobre otro no se conoce más que en la medida en que el último actúa ahora de manera distinta que antes sobre el objeto inmediato, y consiste únicamente en eso. Causa y efecto son, pues, la esencia de la materia: su ser es su obrar. De ahí que en alemán se designe con sumo acierto con la palabra *Wirklichkeit* el conjunto de todo lo material, siendo esa palabra mucho más significativa que *Realität*. Aquello sobre lo que actúa es a su vez materia: toda su existencia y esencia consiste, pues, en la alteración regular que una[28] de sus partes produce en otra, así que es totalmente relativa y conforme a una relación válida sólo dentro de sus límites, o sea, exactamente igual que el tiempo y el espacio»[29].

El devenir único y eterno, la completa inconsistencia de todo lo real, que continuamente actúa, deviene y no es, como lo enseña Heráclito, es una idea terrible que aturde, y su influencia muy parecida a la sensación que se tiene durante un terremoto[30] cuando se pierde la confianza en la solidez de la tierra. Se necesita una fuerza extraordinaria para transformar este efecto en su opuesto, en lo sublime y en el feliz asombro. Heráclito consigue este resultado observando el propio proceso del devenir y del perecer, que concibe bajo la forma de la polaridad, como la escisión de una fuerza en dos actividades cualitativamente distintas, opuestas y con tendencia a una reunificación. Una cualidad se escinde continuamente y se divide en sus contrarios: y continuamente estos contrarios tienden de nuevo a unirse. No obstante, el pueblo cree que conoce algo rígido, acabado, firme; pero verdaderamente en cada momento luz y tinieblas, amargo y dulce se unen estrecha y recíprocamente entre sí, como dos combatientes que van consiguiendo cada uno de ellos alternativamente la ventaja. Según Heráclito, la miel es al mismo tiempo amarga y dulce, y el mismo mundo es como una crátera que debe ser agitada continuamente[31]. De la lucha entre los opuestos surge todo devenir: las cualidades determinadas que se nos presentan como duraderas, no expresan más que el momento de supremacía de uno de los combatientes, pero la guerra no se termina con esto, la lucha continúa por toda la eternidad. Todo sucede según esta contienda y justamente esta contienda revela la justicia

[28] En el texto de referencia alemán en cursiva, corregido según el manuscrito.

[29] WWV, A. II, § 4. Nietzsche no cita literalmente el texto. El mismo Schopenhauer en el texto, no lo recoge Nietzsche, hace referencia a su tratado *Sobre el principio de razón*, al § 21, en donde se amplían estos argumentos..

[30] Nietzsche utiliza muchas veces la imagen del terremoto como símbolo del pavor que entraña el devenir completo que nos desvelan la historia y la ciencia. Cfr. HL, 10, Za III, § 25.

[31] Heráclito, fr. 125.

eterna[32]. Se trata de una idea maravillosa, que emana de la fuente más pura del helenismo, que considera la contienda como el gobierno continuo de una justicia unitaria y rigurosa ligada a leyes eternas. Sólo un griego estaba en condiciones de encontrar esa idea como fundamento de una cosmodicea; se trata de la buena Eris[33] de Hesíodo, transformada en principio del mundo, del pensamiento de la contienda de los griegos individuales y del Estado griego, transferido desde los gimnasios y las palestras, de las competiciones artísticas, y de las luchas recíprocas entre partidos políticos y entre ciudades, al ámbito más universal, de este modo gira con él el engranaje cósmico. Cada griego lucha como si él fuese el único que tiene razón, en cada instante hay un juez que juzga con un criterio infinitamente seguro, hacia qué lado se inclina la victoria, y del mismo modo las cualidades luchan entre sí, siguiendo leyes y criterios inviolables e inmanentes a la lucha. Las cosas mismas, en cuya consistencia y permanencia cree la mente estrecha de hombres y animales, no tienen de hecho una verdadera existencia, son el destello y el relampagueo producidos por espadas desenvainadas, son el fulgor de la victoria en la lucha entre cualidades opuestas.

Esa lucha que es propia de todo devenir, esa eterna alternancia en la victoria la vuelve a describir Schopenhauer en estos términos (*El mundo como voluntad y representación* I, p. 175). «Continuamente la materia persistente tiene que cambiar de forma cuando, al hilo de la causalidad, fenómenos mecánicos, físicos, químicos y orgánicos, ávidos de manifestarse, se arrebatan unos a otros la materia, porque cada uno quiere revelar su idea. A través de toda la naturaleza se puede seguir esa lucha, e incluso no consiste más que en ella[34]». Las páginas que siguen nos proporcionan las más notables ilustraciones de esta lucha: sin embargo, el tono fundamental de estas descripciones sigue siendo distinto del de Heráclito, en cuanto que para Schopenhauer la lucha es una demostración de la autoescisión de la voluntad de vivir, del devorarse a sí mismo de este impulso oscuro y ciego, un fenómeno terrible sin excepción, en modo alguno dichoso. La palestra y el objeto de esta lucha es la materia, la cual intentan arrebatarse alternativamente unas a otras las fuerzas naturales, así como también el espacio y el tiempo, cuya unión mediante la causalidad constituye precisamente la materia.

6

Mientras la imaginación de Heráclito juzgaba el universo que se mueve incesantemente, la «realidad», con los ojos de un espectador feliz, que ve luchar a innumerables parejas en una alegre lucha, bajo el control de severos jueces, le sobrevino un presentimiento aun más elevado; ya no pudo considerar por separa-

[32] Heráclito, frs. 80 y 53. Cfr. Diógenes Laercio, IX, 8.

[33] Eris o Éride en la mitología griega es la diosa de la discordia, llamándose así en la mitología romana, Discordia. Su opuesta en la mitología griega era Harmonía y en la romana, Concordia. Cfr. Hesíodo, *Los trabajos...*, vv. 1-41, en el contexto del relato de la disputa con su hermano por la herencia paterna, introduce la distinción entre una buena y una mala *Eris*. Aquí Nietzsche asocia la idea de la Guerra (principio de todas las cosas, según Heráclito) a la «buena» Eris, entendida como principio cósmico. Sobre el concepto de «buena Eris» y sobre la contienda en general ver CV 5, «El certamen de Homero».

[34] WWV, II § 27.

do las parejas de los contendientes y los jueces, incluso parecía que los jueces luchaban y los mismos contendientes parecía que se juzgaban a sí mismos — y puesto que en el fondo percibía solamente el dominio eterno de una sola justicia, se atrevió a exclamar : «¡la lucha de la pluralidad constituye ella misma la única justicia! Y, en general: la unidad es la pluralidad. Pues, ¿qué son de hecho todas aquellas cualidades en su esencia? ¿Son dioses inmortales? ¿Son seres separados con actividad propia desde el principio y sin fin? Y si el mundo que vemos no conoce más que nacer y perecer, pero ninguna permanencia, ¿quizás deberían aquellas cualidades constituir incluso un mundo metafísico de naturaleza diferente, o sea, no ya un mundo de la unidad, como lo buscaba Anaximandro tras el velo ondulante de la pluralidad, sino un mundo de eternas y esenciales pluralidades?» ¿Acaso llegó de nuevo Heráclito, dando un rodeo, al doble orden del mundo, a pesar de haberlo negado vehementemente, con un Olimpo de numerosos dioses y demones inmortales —o sea de *muchas* realidades— y un mundo humano que sólo ve las nubes de polvo de la lucha olímpica y el brillo de las lanzas divinas — es decir, únicamente un devenir? Anaximandro había huido de las cualidades determinadas, refugiándose en el seno materno de lo metafísico «indeterminado»; puesto que estas cualidades surgían y perecían, les había negado la existencia verdadera y esencial; pero ¿no debía parecer ahora que el devenir no era más que la manifestación de una lucha entre cualidades eternas? Cuando hablamos del devenir, ¿no deberíamos atribuirlo quizás a la debilidad peculiar del conocimiento humano? — Mientras que en la esencia de las cosas quizás no haya ningún devenir, sino sólo una coexistencia de muchas realidades verdaderas, que no devienen y son imperecederas.

Éstos son subterfugios y caminos equivocados que no son dignos de Heráclito: él exclama una vez más: «lo uno es lo múltiple». Las cualidades múltiples que percibimos no son ni esencias eternas, ni fantasmas de nuestros sentidos (como esencias eternas las concebirá más tarde Anaxágoras, como fantasmas Parménides), ellas no son ni un ser soberano inmóvil ni una ilusión fugaz cambiante en la mente humana. La tercera posibilidad, la única que le quedaba a Heráclito, no la habría podido adivinar nadie mediante una dialéctica sagaz y, por decirlo así, mediante un cálculo: pues lo que él descubrió fue una rareza incluso en el ámbito de lo místico inverosímil y las inesperadas metáforas cósmicas. — El mundo es el *juego* de Zeus o, expresado físicamente, es el juego del fuego consigo mismo, sólo en este sentido lo uno es al mismo tiempo lo múltiple.

Para explicar ante todo la introducción del fuego como una fuerza constitutiva del mundo, recuerdo de qué modo había perfeccionado Anaximandro la teoría del agua como origen de las cosas. Teniendo confianza en Tales en lo esencial, y reforzando e incrementando sus observaciones, Anaximandro no consiguió, sin embargo, convencerse de que antes que el agua y, por decirlo así, detrás del agua, no hubiera ningún otro nivel cualitativo: sino que le parecía que lo húmedo mismo se formaba a partir del calor y del frío, y que calor y frío tenían que ser los estados previos al agua, las cualidades aun más originarias. El devenir comenzaba con su separación del ser primordial, de lo «indeterminado». Heráclito, que como físico consideraba que Anaximandro era más importante que él, interpreta de manera nueva este calor de Anaximandro como aliento, como un soplo cálido, como

exhalación seca, en una palabra, como el elemento ígneo[35]: De este fuego dijo lo mismo que Tales y Anaximandro habían dicho del agua, o sea que transcurre por la senda del devenir a través de innumerables transformaciones y, sobre todo, a través de los tres estados principales: lo caliente, lo húmedo y lo sólido. Pues el agua se convierte en parte en tierra al descender, y en fuego al ascender: o como Heráclito parece haber expresado con más exactitud: del mar se elevan sólo los vapores puros, que sirven de alimento al fuego celestial de las estrellas, mientras que de la tierra se elevan sólo los vapores oscuros y nebulosos de donde se nutre lo húmedo. Los vapores puros constituyen el tránsito del mar al fuego, los impuros el tránsito de la tierra al agua. De este modo, las dos vías de transformación del fuego fluían continuamente hacia arriba y hacia abajo, hacia adelante y hacia atrás, una junto a la otra, del fuego al agua, del agua a la tierra, y luego de nuevo de la tierra al agua y del agua al fuego[36]. Mientras Heráclito sigue a Anaximandro en las más importantes de estas concepciones, como por ejemplo, que el fuego se mantiene por las evaporaciones, o que del agua se separan en parte la tierra y en parte el fuego, por el contrario es independiente y se opone a Anaximandro en que excluye el frío del proceso físico, mientras que Anaximandro lo había puesto en el mismo plano que el calor, para hacer surgir de los dos lo húmedo. No hay duda de que para Heráclito hacer esto era una necesidad: pues si todo debe ser fuego, entonces no puede haber nada, en todas sus posibilidades de transformación, que sea su antítesis absoluta; por consiguiente, habrá interpretado lo que llamamos frío meramente como un grado de lo caliente pudiendo justificar sin dificultades esta interpretación. Pero mucho más importante que esta discrepancia con la teoría de Anaximandro es su coincidencia posterior: Heráclito cree como aquél en un fin del mundo que se repite periódicamente y en un resurgir siempre nuevo de otro mundo del incendio universal que todo lo destruye. El período en el que el mundo se precipita hacia aquel incendio cósmico y hacia su disolución en el fuego puro es caracterizado por Heráclito de un modo sorprendente como un deseo o una necesidad, mientras que el ser devorado completamente por el fuego se entiende como saciedad[37]; nos queda todavía plantear la cuestión de cómo Heráclito había entendido y llamado al nuevo impulso que genera la formación del mundo, o sea, el vaciarse en las formas de la pluralidad. El proverbio griego viene a ayudarnos con la idea de que «la saciedad genera el crimen (*hybris*)[38]»; y, en realidad, se puede preguntar por un momento, si Heráclito ha deducido quizás desde la *hybris* aquella vuelta a la pluralidad. Tomemos en serio esta idea: a su luz se transforma ante nuestros ojos el rostro de Heráclito, se apaga el brillo orgulloso de sus ojos, y se dibuja en aquel rostro un rictus de dolorosa renuncia y de impotencia; parece que sabemos por qué la Antigüedad pos-

[35] Heráclito, fragmentos 90; 66; 64; 118. Cfr. Aristóteles, *De anima*, I 2, 405 a 24.

[36] Diógenes Laercio, IX 9-10; Heráclito, fragmentos 30; 31; 12.

[37] Heráclito, fr. 65.

[38] *Hybris* concepto griego que puede traducirse como «desmesura» y que en la actualidad alude a un orgullo o confianza en uno mismo exagerados, resultando a menudo en merecido castigo. En la Antigua Grecia aludía a un desprecio temerario hacia el espacio personal ajeno unido a la falta de control sobre los propios impulsos, siendo un sentimiento violento inspirado por las pasiones exageradas, consideradas enfermedades por su carácter irracional y desequilibrado, y más concretamente por Ate (la furia o el orgullo). Es conocido ya el dicho de Eurípides: «Aquel a quien los dioses quieren destruir, primero lo vuelven loco».

terior lo llamó «el filósofo llorón». ¿Acaso todo el proceso del mundo no será entonces un acto de castigo de la *hybris*? ¿No será la pluralidad el resultado de un crimen? ¿La transformación de lo puro en lo impuro no será entones una consecuencia de la injusticia? ¿No se introduce ahora la culpa en el núcleo de las cosas, de manera que el mundo del devenir y de los individuos sea liberado de ella, pero al mismo tiempo condenado a seguir soportando continuamente sus consecuencias?

7[39]

Esa peligrosa palabra, *hybris*, es en realidad la piedra de toque para todo seguidor de Heráclito; aquí tiene que mostrar si ha comprendido o tergiversa a su maestro. ¿Existen en este mundo la culpa, la injusticia, la contradicción, el dolor?

Sí, exclama Heráclito, pero sólo para los hombres limitados que contemplan las cosas separadamente y no en su unidad, no para el dios que intuye el todo; para este último todos los contrarios fluyen juntos en una armonía, ciertamente invisible para el ojo humano común[40], pero comprensible para quien como Heráclito se parece al dios contemplativo. Ante su mirada de fuego no queda ni una gota de injusticia en el mundo que se extiende a su alrededor; e incluso esa dificultad cardinal, de cómo el fuego puro pueda revestirse de formas tan impuras, será superada por Heráclito mediante una metáfora sublime. Un devenir y un perecer, un construir y un destruir, sin ninguna atribución moral y en una inocencia eternamente igual, se dan sólo en este mundo en el juego del artista y del niño[41]. Y así como juegan el niño y el artista, juega el fuego eternamente vivo, construye y destruye inocentemente — y éste es el juego del «eón»[42] que juega consigo mismo[43]. Transformándose en agua y en tierra construye como un niño castillos de arena a la orilla del mar, construye y destruye; de vez en cuando vuelve a comenzar el juego. Hay un momento de saciedad; luego le mueve de nuevo la necesidad, de la misma manera que el artista se ve obligado a crear por la necesidad. No es el ánimo criminal, sino más bien el impulso del juego que surge siempre de nuevo el que da vida a otros mundos. Algunas veces el niño tira su juguete: pero pronto lo vuelve a coger, con capricho inocente. Pero cada vez que construye, junta, ensambla y forma lo hace según ciertas reglas y según un orden interno.

Sólo el hombre estético contempla el mundo de esa manera[44], él ha experimentado en el artista y en el origen de la obra de arte, cómo la lucha de la pluralidad puede

[39] Cfr. FP I, 19 [114].

[40] Heráclito, fragmentos 102; 51; 8; 54.

[41] La imagen del «niño que juega» había sido ya utilizada por Nietzsche en GT 24, para describir la alegría originaria del fenómeno dionisíaco. La misma imagen aparece después, con un sentido más moral que metafísico, en su Zaratustra (ver la parábola de las «Tres transformaciones» y «De los virtuosos». En numerosos apuntes de los Fragmentos Póstumos de esta época, Nietzsche ve en el juego, lo mismo que en la justicia, los conceptos claves de la filosofía de Heráclito. Cfr. FP I 168[17], 19[18], 21[22], 23[8, 22].

[42] El término eón en griego significa «tiempo», «destino», «eternidad».

[43] Ibid., fr. 52.

[44] En la mayor parte de los planes preparatorios, la filosofía de Heráclito es considerada por Nietzsche como una «Consideración artística del mundo» (*Künstlerische Weltbetrachtung*» o como una «Cosmodicea del arte» (*Cosmodicee der Kunst*) (Cfr. FP I, 3 [48], 19 [18, 89, 134], 21 [5], 23

sin embargo llevar en sí misma ley y justicia, cómo el artista es contemplativo y activo en la obra de arte, cómo la necesidad y el juego, la contradicción y la armonía tienen que acoplarse para engendrar la obra de arte.

¿Quién podrá exigir, entonces, a tal filosofía una ética con el imperativo indispensable del «tú debes» o incluso reprochar a Heráclito que tenga una carencia como esa? El hombre no es otra cosa que necesidad, hasta en sus fibras más recónditas y es absolutamente un ser «no-libre» — si por libertad se entiende la pretensión absurda de poder cambiar arbitrariamente su propia *essentia*, lo mismo que se cambia uno de vestido, una pretensión que hasta ahora toda filosofía seria ha rechazado con la burla que tal pretensión se merece. Que existan tan pocos hombres que vivan en el *logos* conscientemente y en conformidad con la mirada del artista que todo lo ve[45], proviene del hecho de que sus almas son húmedas[46] y de que los ojos y los oídos del hombre, o en general su entendimiento, son malos testigos[47] cuando «un fango húmedo ocupa sus almas. No se pregunta por qué ocurre esto y, menos aún, por qué el fuego se convierte en agua y en tierra. Heráclito no tenía ningún motivo para *tener que* demostrar (como lo tenía Leibniz), que este mundo era el mejor de los mundos posibles, le bastaba decir que el mundo es el juego bello e inocente del «Eón». Para él el hombre es, en general, un ser irracional: con esto no niega que se cumpla en todo su ser la ley de la razón que todo lo rige. El hombre no ocupa en absoluto un lugar especialmente privilegiado en la naturaleza, cuya manifestación suprema es el fuego, por ejemplo bajo la forma de un astro, pero no el hombre tonto[48]. Si éste, debido a la necesidad, ha tenido una participación en el fuego, entonces él es un poco más racional; pero en cuanto está constituido por agua y tierra, mala cosa para su razón. No existe una obligación de conocer el *logos* por el hecho de ser hombre. Pero, ¿por qué hay agua y por qué hay tierra? Para Heráclito éste es un problema bastante más serio que preguntarse por qué los hombres son tan estúpidos y tan malos. En el hombre más elevado y en el hombre más abyecto se revela la misma inmanente legalidad y justicia. Pero si a Heráclito se le pudiese plantear la pregunta de por qué el fuego no es siempre fuego, y por qué unas veces es agua y otras tierra, respondería seguramente esto: «¡Se trata de un juego, no lo toméis demasiado patéticamente, y sobre todo, no lo entendáis en sentido moral!» Heráclito describe sólo el mundo existente y contempla ese mundo con la misma fruición con la que el artista contempla cómo se va generando su obra. A Heráclito se le considera sombrío, melancólico, llorón, oscuro, atrabiliario, pesimista, y en general odioso, solamente aquellos que tienen sus motivos para no estar contentos con su descripción natural del hombre. Pero a éstos él los hubiera juzgado con indiferencia, junto con sus antipatías y simpatías, su odio y su amor. Quizás les habría respondido con enseñanzas como éstas: «los perros ladran al que no conocen»[49] o «al asno le gusta más la paja que el oro»[50].

[35]. Hay que recordar que E. Rohde había utilizado el término «Cosmodicea estética» para GT (Ver Apéndice sobre la polémica de GT).

[45] Ibíd., fragmentos 1; 2; 72.

[46] Ibíd., fragmentos 177 y 77.

[47] Ibíd., fr. 107.

[48] Ibíd., fragmentos 79 y 83.

[49] Ibíd., fragmentos fr. 97.

[50] Ibíd., fr. 9.

De tales descontentos provienen también las numerosas quejas sobre la oscuridad del estilo de Heráclito: pero probablemente nunca un hombre ha escrito de una manera más clara y luminosa. Sin duda, es muy conciso, y por eso es oscuro para los lectores que leen deprisa. Pero cómo puede escribir un filósofo intencionadamente de manera oscura — algo que se suele decir de Heráclito: a menos que tenga motivos para ocultar sus pensamientos o que sea lo bastante pícaro como para ocultar tras las palabras su falta de ideas. Como dice Schopenhauer, en las cuestiones de la vida práctica cotidiana hay que evitar cuidadosamente los posibles malentendidos mediante la claridad; ¿cómo entonces se podría uno expresar de manera indeterminada y enigmática sobre los problemas de la filosofía, es decir, sobre los objetos más difíciles, más abstrusos, y casi inaccesibles del pensamiento? Por lo que se refiere a la concisión, Jean Paul nos proporciona una buena teoría. «En general, está justificado que todo lo grande —lleno de significado para una mente privilegiada— se exprese únicamente de una manera concisa y (por eso) oscura, para que el espíritu romo mejor interprete que es absurdo en lugar de traducirlo a sus palabras vacías de sentido. Pues los espíritus vulgares tienen una odiosa habilidad de no ver en las sentencias más profundas y más ricas nada más que sus propias opiniones cotidianas»[51]. Por lo demás, y a pesar de eso, Heráclito no ha pasado inadvertido a los «espíritus romos»; ya los Estoicos lo habían interpretado superficialmente y habían rebajado[52] su visión estética fundamental del juego del mundo a una consideración vulgar del finalismo del mundo, sin duda para provecho del hombre: de tal manera que en aquellas mentes su física se ha transformado en un crudo optimismo que continuamente invita a toda clase de gente al *plaudite amici.*

8[53]

Heráclito era orgulloso; y cuando surge el orgullo en un filósofo, se trata de un orgullo enorme. Sus acciones no se dirigían nunca a un «público», al aplauso de las masas o al coro exaltado de los contemporáneos. Recorrer el camino en solitario es propio de la naturaleza del filósofo. Su talento es el más raro, en un cierto sentido el más antinatural, y por ello incluso hostil y excluyente frente a talentos similares. Los muros de su autosuficiencia deben ser de diamante, si no quiere que sean destruidos y derribados, pues todo se mueve contra él. Su viaje hacia la inmortalidad es más complicado y lleno de obstáculos que el de cualquier otro; y eso que nadie puede sentirse más seguro que el filósofo de que llegará por aquel camino hasta la meta. — Porque él no sabe ciertamente dónde está su lugar, a no ser sobre las amplias alas de todas las épocas; pues la falta de atención por lo que es presente e inmediato es propio de la naturaleza filosófica grande. Él posee la verdad: que la rueda del tiempo ruede hacia donde quiera que no podrá escapar de la verdad. Es importante respecto a esos hom-

[51] Johan Paul Friedrich Richter (1763-1825), escritor alemán, fue uno de los primeros partidarios de la filosofía de Arthur Schopenhauer. Aquí *Dritte Abtheilung* I, *Über die Kunst für Stilistiker* («Sobre el arte para el estilista»), 9, c. 19, p. 69.

[52] Cfr. FP I, 19 [114].

[53] Cfr. FP I, 8 [87]; 29 [192]; CV 1; GT 4; HL 2; FW 335; JGB 32.

bres saber que han vivido realmente. Nunca se podría uno imaginar, por ejemplo, como pura posibilidad, el orgullo de Heráclito. Toda aspiración hacia el conocimiento parece en sí, en su esencia, eternamente insatisfecha e insatisfactoria. Por eso, nadie podrá creer, a no ser que esté instruido por la historia, en una autoestima tan regia, y en una convicción tan firme de ser el único pretendiente afortunado de la verdad. Tales hombres viven en su propio sistema solar; y allí hay que ir a buscarlos. También un Pitágoras y un Empédocles se comportaron hacia sí mismos con una estima sobrehumana, es más, se tenían un respeto casi religioso; pero el lazo de la compasión, unido a la gran convicción de la transmigración de las almas y de la unidad de todos los seres vivientes, les condujo de nuevo a los otros hombres, para salvarlos y liberarlos. Pero del sentimiento de soledad que tenía el eremita del templo de Artemis en Éfeso, sólo se puede tener una vaga idea observando la agreste soledad de la montaña. De él no surge ningún sentimiento prepotente de emociones compasivas, ningún deseo de querer ayudar, curar y salvar. Es un astro sin atmósfera. Sus ojos ardientes, vueltos hacia su interior, miran por el contrario, apagados y fríos, sólo aparentemente hacia el exterior. En torno a él, baten las olas de la locura y del absurdo directamente sobre el bastión de su orgullo; con asco desvía la mirada hacia otro lado. Pero incluso los hombres de ánimo sensible evitan una máscara semejante fundida en bronce; a un ser de esta naturaleza se le puede comprender mejor en un santuario apartado, entre imágenes de dioses, junto a una arquitectura fría, serena y sublime. Entre los hombres, Heráclito en cuanto hombre, fue increíble; y cuando se le veía prestando atención al juego de los niños bulliciosos, pensaba sin duda en lo que nunca otros hombres habían pensado en ocasiones parecidas: en el juego del gran niño cósmico Zeus[54]. Tampoco necesitaba a los hombres para su conocimiento; no le importaba nada de lo que se les pudiera preguntar y de lo que otros sabios anteriores a él se habrían preocupado de averiguar. Hablaba con desprecio de estos hombres que preguntan y de los que coleccionan, en otras palabras, de los hombres «históricos»[55]. «Me busqué y me investigué a mí mismo»[56], dijo de sí mismo, usando unas palabras con las que se designa la consulta del oráculo: como si en él, y en nadie más que en él, se cumpliese verdaderamente y se hiciese realidad la máxima délfica: «conócete a ti mismo».

Pero lo que escuchó de este oráculo lo consideró sabiduría inmortal y digna de ser interpretada eternamente, de un efecto ilimitado para el futuro, según el modelo de los discursos proféticos de la Sibila. Esta sabiduría es suficiente para la humanidad posterior: que debería interpretar como máximas oraculares aquello que él, como el dios délfico, «ni afirma ni oculta»[57]. Aunque fue vaticinado por él «sin sonrisas, sin ornamentos ni perfumes de ungüento», sino más bien con «boca espumeante»[58], todo esto *debe* penetrar en los milenios del futuro. De hecho, el mundo necesita eternamente la verdad, por lo tanto necesita eternamente a Heráclito: aunque él no necesite al mundo. ¡Qué le importa *a él* su fama! ¡La

[54] Ibíd., fr. 52.
[55] Ibíd., fr. 40 y 129.
[56] Ibíd., fr. 101.
[57] Ibíd., fr. 93.
[58] Ibíd., fr. 92.

fama entre «los mortales que siempre continúan fluyendo»[59]!, como exclamaba irónicamente.

Su fama importaba algo a los hombres, pero no a él; la inmortalidad de la humanidad es la que lo necesita, no es él quien tiene necesidad de la inmortalidad del hombre Heráclito. Lo que él ha contemplado, *la doctrina de la ley en el devenir y del juego en la necesidad*, debe ser de ahora en adelante eternamente contemplada: Heráclito ha levantado el telón de este grandísimo espectáculo.

9

Mientras que en cada una de las palabras de Heráclito se expresa el orgullo y la majestad de la verdad, pero de la verdad captada en las intuiciones, y no de la verdad a la que se accede por la escala de cuerda de la lógica, mientras que en un éxtasis propio de la Sibila contempla, pero no observa, conoce, pero no calcula: puesto junto a su contemporáneo *Parménides*, es la imagen contrapuesta. Parménides, en todo caso, también tiene el sello de un profeta de la verdad, pero está hecho, por decirlo así, de hielo y no de fuego, y derrama a su alrededor una luz fría y punzante. Es verosímil que Parménides haya tenido sólo a una edad avanzada un momento de la más pura abstracción, no turbada por ninguna realidad concreta y completamente exangüe: este momento —antigriego como ningún otro en los dos siglos de la época trágica— cuyo producto es la doctrina del ser, llegó a ser para su propia vida un hito que la separó en dos períodos: pero al mismo tiempo este mismo momento divide el pensamiento presocrático en dos mitades, la primera de las cuales puede llamarse la de Anaximandro, y la segunda precisamente el período parmenídeo. El primer período de la propia filosofía de Parménides lleva todavía el rostro de Anaximandro; produjo un detallado sistema físico-filosófico, como respuesta a los problemas de Anaximandro. Cuando más tarde Parménides fue atrapado por aquel gélido estremecimiento de la abstracción, y planteó la más sencilla tesis que habla del ser y del no ser, su propio sistema se encontraba también entre las numerosas doctrinas anteriores abocadas a la destrucción por el nuevo principio. Él, sin embargo, no parecía haber perdido completamente el amor paterno frente al vigoroso y bien formado hijo de su juventud, y por eso se echó una mano diciendo: «Es cierto que sólo hay un camino recto; pero si alguno quisiera alguna vez tomar otro distinto, entonces la única correcta es mi opinión primitiva, por su valor y coherencia». Defendiéndose con este giro concedió un espacio digno y amplio a su precedente sistema físico incluso en aquel célebre gran poema sobre la naturaleza que estaba propiamente destinado a proclamar el nuevo conocimiento como única guía hacia la verdad. Esta deferencia paterna, incluso si a través de ella tuviese que deslizarse un error, es un resto de sentimiento humano en una naturaleza completamente petrificada por la rigidez lógica y transformada casi en una máquina de pensar.

Parménides, cuyo contacto personal con Anaximandro no me parece inverosímil[60] y cuya dependencia de la doctrina de Anaximandro no sólo es

[59] Ibíd., fr. 29.

[60] Diógenes Laercio, IX, 21 y 23, atribuye a Teofrasto la información según la cual Parménides habría escuchado a Anaximandro.

creíble, sino evidente, tenía la misma desconfianza frente a la completa separación de un mundo que solamente es y un mundo que únicamente deviene, que la que había tenido Heráclito y que le había conducido a la negación del ser como tal. Ambos buscaron una salida a aquella contraposición y separación de un orden dual del mundo. Aquel salto a lo indeterminado e indeterminable, con el que Anaximandro había escapado de una vez por todas del reino del devenir y de sus cualidades empíricamente dadas, no resultaba fácil para mentes de naturaleza tan independiente como las de Heráclito y Parménides; ellos trataron ante todo de caminar hasta donde pudieron y se reservaron el salto para el lugar en el que sus pies no encontrasen ya un punto de apoyo y tuviesen que saltar para no caerse. Ambos miraron repetidamente a aquel mundo que Anaximandro había condenado tan melancólicamente, y que había considerado como lugar del delito y al mismo tiempo como sede de expiación para la injusticia del devenir. Contemplando este mundo Heráclito descubrió, como ya sabemos, el orden admirable, la regularidad y la seguridad que se revela en todo devenir: de aquí dedujo que el devenir como tal no puede ser nada delictivo e injusto. La visión de Parménides fue totalmente diferente a la suya; comparó las cualidades entre sí, y creyó encontrar que no todas son homogéneas, sino que más bien deben ser ordenadas en dos clases.

Si comparaba, por ejemplo, la luz con la oscuridad, entonces la segunda cualidad no era evidentemente más que la *negación* de la primera; y así distinguió las cualidades positivas y las negativas, seriamente preocupado por volver a encontrar en todo el reino de la naturaleza aquella antítesis fundamental para dejar constancia de ella. Su método al respecto era el siguiente: tomaba algunos contrarios, por ejemplo ligero y pesado, delgado y grueso, activo y pasivo, y los mantenía en esa confrontación modélica de luz y oscuridad: lo que correspondía a la luz era la propiedad positiva, y lo que correspondía a la oscuridad era la propiedad negativa. Si tomaba por ejemplo lo pesado y lo ligero, entonces lo ligero pertenecía al lado de la luz y lo pesado al de la oscuridad: y así lo pesado era considerado simplemente por él como la negación de lo ligero, y por el contrario, lo ligero como una propiedad positiva. De este método resulta ya una actitud obstinada y cerrada a las sugerencias de los sentidos y un modo de proceder abstracto y lógico. Lo pesado, en realidad, parece mostrarse insistentemente a los sentidos como una cualidad positiva; pero eso no impide a Parménides caracterizarlo como una negación. De la misma manera designó como meras negaciones a la tierra, en contraposición al fuego, lo frío en contraposición al calor, lo grueso en contraposición a lo delgado, lo femenino en contraposición a lo masculino, lo pasivo en contraposición a lo activo: de tal manea que ante su mirada nuestro mundo empírico se dividió en dos esferas separadas, la de las propiedades positivas —con un carácter luminoso, ígneo, cálido, ligero, delgado, activo, masculino— y en la de las propiedades negativas. Estas últimas propiamente no expresan más que la carencia y ausencia de las otras, las positivas; y describió, por lo tánto, la esfera en la que faltan las propiedades positivas, como de carácter oscuro, terrestre, frío, pesado, grueso y, en general, de carácter femenino y pasivo. En lugar de las expresiones «positivo» y «negativo», usó los términos fijos «ente» y no ente», llegando así al dogma de que, en contraposición a Anaximandro, este nuestro mundo contiene algo que es: sin duda también algo que no es. Al ente no hay que buscarlo fuera del mundo y, por decirlo así, por enci-

ma de nuestro horizonte, sino ante nosotros y por todas las partes, todo devenir contiene algo que es y está en actividad.

Con todo esto, sin embargo, todavía le quedaba la tarea de dar una respuesta exacta a la pregunta: ¿qué es el devenir? —y había llegado el momento en el que debía saltar para no caerse, aunque quizás, para naturalezas tales como la de Parménides, cada salto es ya una caída. En resumen, aquí entramos en la niebla, en el misticismo de *qualitates occultae* e incluso un poco en la mitología. Como Heráclito, Parménides contempla el devenir y la ausencia de permanencia universales, y sólo puede interpretar el perecer culpando de ello a lo que no es. Pues ¡cómo podría lo que es soportar la culpa del perecer! Pero de la misma manera el nacer debe tener lugar con ayuda de lo que no es: pues lo que es siempre está ahí y desde sí mismo no podría nacer ni explicar ningún nacimiento. Por consiguiente tanto el nacer como el perecer son causados por las cualidades negativas. Pero el hecho de que lo que nace tenga un contenido y lo que perece pierda un contenido, presupone que las propiedades positivas —es decir, justo ese contenido— han participado igualmente en ambos procesos. En resumen, se demuestra la tesis de que: «para el devenir son necesarios tanto lo que es como lo que no es; si actúan juntos, tiene lugar un devenir». Pero ¿cómo pueden lo negativo y lo positivo unirse uno al otro? ¿No deberían quizás, al contrario, rehuirse eternamente, en cuanto opuestos, y por ello hacer imposible todo devenir? En este punto Parménides apela a una *qualitas occulta*, a una tendencia mística que impulsa a los contrarios a acercarse y atraerse, y simboliza aquella oposición mediante el nombre de Afrodita y a través de la relación recíproca empíricamente conocida de lo masculino y de lo femenino[61]. El poder de Afrodita es el que acopla a los opuestos, a lo que es con lo que no es. El deseo es lo que reúne a los elementos que se repelen y se odian: el resultado es un devenir. Si el deseo se sacia, el odio y el conflicto interno separan de nuevo lo que es y lo que no es —y entonces el hombre dice que «la cosa perece». —

10

Pero nadie puede abusar impunemente de abstracciones tan terribles, como son «lo que es» y «lo que no es»; la sangre se coagula poco a poco si se las toca. Hubo un día en que Parménides tuvo una rara ocurrencia, que parecía dejar sin valor todas sus anteriores combinaciones, de tal manera que le apeteció deshacerse de ellas igual que se desprende uno de un monedero lleno de viejas monedas usadas. Se suele admitir que lo que contribuyó al descubrimiento de ese día tuvo mucho que ver con una influencia externa y no sólo con las conclusiones que él se sentía empujado internamente a sacar de conceptos tales como «lo que es» y «lo que no es», es decir, el conocimiento de la teología del viejo *Jenófanes* de Colofón, rapsoda que había viajado mucho y cantor de una mística divinización de la naturaleza. A lo largo de una vida extraordinaria Jenófanes vivió como un poeta errante y llegó a ser gracias a sus viajes un hombre muy instruido, que podía impartir muchas enseñanzas, que sabía preguntar y narrar; por eso Heráclito lo ponía entre los individuos de gran erudición, y en general

[61] Cfr. Parménides, fr. 18, 1-3.

entre las naturalezas «históricas» en el sentido ya mencionado. Nadie podrá establecer cómo y cuándo le vino aquella tendencia mística a la unidad y quietud eterna; quizás se trate sólo de la concepción de un viejo que se convirtió finalmente en sedentario, al que después de la agitación de sus correrías y de haber investigado y aprendido sin cesar, se le presenta ante el alma el punto máximo y supremo, la visión de una quietud divina, la persistencia de todas las cosas dentro de una paz primordial panteísta. Por lo demás, me parece puramente casual que precisamente en el mismo lugar, en Elea, hayan vivido juntos por un cierto tiempo dos hombres, cada uno de los cuales tenía en mente una concepción de la unidad: no formaron ninguna escuela y no tenían nada en común, algo que uno hubiese aprendido del otro para luego poder seguir enseñando. En efecto, el origen de aquella concepción de la unidad es en uno completamente distinto al del otro, mejor aún, opuesto; y si uno de ellos llegó a conocer alguna vez la doctrina del otro, para comprenderla tuvo que traducirla primero a su propio lenguaje. En todo caso, en esa transposición se perdió sin embargo lo específico de la otra doctrina. Mientras que Parménides sólo llegó a la unidad del ser mediante una presunta ilación lógica, y deduciéndola del concepto ser y no ser, Jenófanes, por el contrario, es un místico religioso y pertenece propiamente con esa unidad mística al siglo VI a. C. Aunque él no tuvo una personalidad tan revolucionaria como la de Pitágoras, sin embargo muestra en sus andanzas el mismo impulso y la misma tendencia a mejorar a los hombres, a purificarlos y a salvarlos. Él es el maestro ético, pero todavía en el estadio del rapsoda; en una época posterior Jenófanes hubiese sido un sofista. En la audaz condena de las costumbres y de las valoraciones vigentes no hay otro como él en Grecia; para hacer esto, no se retiró de ninguna manera a la soledad, como lo hicieron Heráclito y Platón, sino que se presentó precisamente ante aquel público fustigando su admiración entusiasta por Homero, así como su apasionada inclinación por los honores de los festivales gimnásticos, su culto a las piedras con forma humana, condenando todo esto con ira y con sarcasmo, pero sin llegar a ser camorrista como un Tersites[62]. Con Jenófanes la libertad del individuo alcanza su nivel más alto; y en este abandono casi ilimitado de todas las convenciones está emparentado más estrechamente con Parménides que con aquella suprema unidad divina, que él contempló una vez en un momento de visión digno de aquel siglo, unidad que apenas tiene en común con el ser único de Parménides la expresión y las palabras, pero ciertamente no el origen.

La situación en la que Parménides encontró la doctrina del ser fue más bien la opuesta. En aquel día y en esa situación, examinó sus dos antítesis conjuntamente actuantes, de las que deseo y odio constituían el mundo y el devenir, lo que es y lo que no es, las cualidades positivas y las negativas — y de repente se quedó estupefacto y receloso frente al concepto de cualidad negativa, de lo que no es. Pues, ¿algo que no es, puede ser una cualidad? O planteando la pregunta de una manera más radical: ¿algo que no es, puede ser? La única forma de conocimiento a la que concedemos inmediatamente una confianza incondicionada, y cuya negación equi-

[62] Fue un guerrero aqueo en la guerra de Troya. Homero lo describe en el Libro III de la *Ilíada* como el más feo de los griegos. Aparecía patizambo, cojo y con hombros curvados hacia dentro. Su cabeza estaba cubierta con mechones de pelo y rematada en punta. Era vulgar, obsceno y romo para comprender las cosas.

vale al absurdo, es la tautología A = A. Pero precisamente este conocimiento tautológico le gritaba implacablemente: ¡lo que no es, no es! ¡Lo que es, es! De repente sintió que pesaba sobre su vida un terrible pecado lógico; sin pensar en las consecuencias había admitido siempre que *hay* propiedades negativas, y en general que existe lo que no es, o sea, que expresado en una fórmula, A = no A: lo cual sólo podría dar lugar a la completa perversión del pensamiento. Es verdad que se dio cuenta de que la gran mayoría de los hombres juzga con la misma perversidad; él mismo había participado en el delito universal cometido contra la lógica. Pero el mismo instante que le culpa de este delito, le ilumina con la gloria de un descubrimiento: Parménides había encontrado un principio, la llave para desvelar el secreto del mundo lejos de todas las ilusiones de los hombres[63], y ahora desciende, de la mano firme y terrible de la verdad tautológica desde lo alto del ser, hacia el abismo de las cosas.

En este camino se encuentra a Heráclito — ¡un desafortunado encuentro! A Parménides, que todo lo atribuía a la más estricta separación entre ser y no ser, tenía que resultarle ahora profundamente odioso el juego de antinomias de Heráclito; proposiciones como: «nosotros somos y al mismo tiempo no somos»[64], «ser y no ser son al mismo tiempo lo mismo y no lo mismo»[65], proposiciones a través de las cuales todo llegaba a ser de nuevo inextricable y turbio, todo lo que él precisamente había aclarado y dilucidado, lo hacía enfurecer: y exclamaba, «no quiero saber nada de los hombres que parecen tener dos cabezas[66], y sin embargo ¡no saben nada! Para ellos todo fluye, ¡también sus pensamientos! Miran estupefactos las cosas, pero deben ser ciegos[67] y sordos, ¡para mezclar así entre ellos los contrarios!» La falta de comprensión de la masa, glorificada por antinomias caprichosas y alabada como la cumbre de todo conocimiento, era para él una experiencia dolorosa e incomprensible.

Entonces él se sumergió en las aguas frías de sus terribles abstracciones. Lo que verdaderamente es, debe ser en un eterno presente, y de ello no se puede decir que «fue» o «será»[68]. Lo que es no puede llegar a ser: pues ¿de dónde habría podido surgir? ¿De lo que no es? Pero lo que no es no es y no puede producir nada. ¿De lo que es? Esto que es no podría producir nada más que a sí mismo. Lo mismo hay que decir del perecer; es también imposible, como el devenir, como toda mutación, como todo crecimiento y disminución. En general es válido el principio: todo aquello de lo que se puede decir «ha sido» o «será», no es[69], mientras que de aquello que es no se podría decir nunca que «no es». Lo que es, es indivisible, pues ¿dónde se podría encontrar una segunda fuerza que lo pudiera dividir? Es inmóvil, pues ¿a dónde debería moverse[70]? No puede ser ni infinitamente grande, ni infinitamente pequeño, pues es acabado y completo y una infinitud acabada es una contradicción. De este modo, se encuentra como flotando, limitado, completo, inmóvil, por todas las partes en equilibrio, igualmente per-

[63] Aristóteles, *Analíticos posteriores*, 92 b 4-11: b 19-25; 93 a 26-27; 91 a 1-6.
[64] Heráclito, fr. 49a.
[65] Ésta no es una cita de Heráclito sino de Parménides, cfr. fr. 6, 8-9.
[66] Parménides, fr. 6,5.
[67] Ibíd., fr. 6,7.
[68] Ibíd., fr. 8,5.
[69] Ibíd., fr 8, 19-21.
[70] Ibíd., fr. 8, 22-26.

fecto en cada punto, como una esfera[71], pero no está en un espacio: pues de otro modo este espacio sería un segundo ente. Pero no pueden existir varios entes, pues para separarlos debería existir algo que no fuese ente: una suposición que se anula a sí misma. Así pues, sólo existe la eterna unidad.

Pero, cuando Parménides volvía ahora su mirada al mundo del devenir, cuya existencia había tratado de comprender antes mediante combinaciones tan significativas, se encolerizó contra sus ojos, por el hecho de que ellos siguieran viendo el devenir, y contra su oído, por oírlo. «¡No sigáis al estúpido ojo, así suena ahora su imperativo, no sigáis al oído que retumba o a la lengua, únicamente examinad con la fuerza del pensamiento!»[72]. Con esto llevó a cabo la primera crítica verdaderamente importante del aparato cognoscitivo, aunque insuficiente y fatal en sus consecuencias: por el hecho de separar de forma precipitada los sentidos de la capacidad de pensar abstracciones, es decir, de la razón, como si fuesen dos facultades completamente distintas, Parménides ha destruido el entendimiento como tal y ha fomentado aquella separación completamente errónea entre «espíritu» y «cuerpo», la cual, sobre todo después de Platón, pesa sobre la filosofía como una maldición. Todas las percepciones de los sentidos, sentencia Parménides, no nos proporcionan más que engaños; y su mayor engaño es precisamente aparentar que existe también lo que no es y que el devenir tenga también un ser. Toda aquella pluralidad y policromía del mundo que conocemos a través de la experiencia, la variación de sus cualidades, el orden en que se presentan los fenómenos opuestos, son soslayados despiadadamente, como simple ilusión y delirio; de todo esto no se puede aprender nada y, por tanto, se malgasta cualquier esfuerzo que se dedica a este mundo mentiroso, absolutamente nulo e inventado por los sentidos. Quien así opina en general, como lo ha hecho Parménides, deja de ser un investigador de la naturaleza en las cosas particulares; su interés por los fenómenos se marchita, se genera incluso un odio al no poder liberarse de este engaño eterno de los sentidos. Ahora la verdad debe habitar sólo en los universales más abstractos y desvaídos, en las cáscaras vacías de las palabras más indeterminadas, como en una carcasa hecha de telarañas: y junto a una «verdad» semejante se sienta ahora el filósofo, igualmente exangüe como una abstracción y rodeado de una telaraña de fórmulas. La araña quiere la sangre de su víctima; pero el filósofo parmenídeo odia justamente la sangre de su víctima, la sangre del conocimiento empírico sacrificado por él.

11

Y éste fue un griego, cuya madurez se produjo aproximadamente en los mismos años en los que estalla la revolución jónica. Para un griego era entonces posible huir de la realidad exuberante, considerándola un simple esquematismo ilusorio de la imaginación — y volverse no ya, como Platón, hacia la tierra de las ideas eternas, hacia el taller del constructor del mundo, para recrear la mirada entre las formas originarias, inmaculadas e indestructibles, de las cosas — sino hacia la rígida quietud mortal del concepto más frío, y silencioso del ser. Nosotros

[71] Ibid., fr. 8, 42-44.
[72] Ibid., fr. 7, 3-5.

nos cuidaremos mucho de interpretar según falsas analogías un hecho curioso como éste. Aquella fuga no era una huida del mundo en el sentido de la filosofía hindú, y Parménides no había sido empujado a ella por una profunda convicción religiosa de la perversidad, caducidad y corrupción de la existencia, no aspiraba a aquella meta última, la quietud en el ser, a esa mística inmersión en *una* representación que arrebata, que satisface totalmente y que para el hombre común es un enigma y un escándalo. El pensamiento de Parménides no tiene nada en sí del embriagador y misterioso aroma hindú, que quizás no es del todo extraño a Pitágoras y a Empédocles: lo sorprendente en el pensamiento de Parménides durante esta época es más bien la ausencia de aroma, de color, de alma y de forma, la completa falta de sangre, de religiosidad y de calor ético, lo abstracto y esquemático —¡en un griego!—, pero sobre todo la terrible energía de esta aspiración hacia la *certeza* en una época sumamente fantástica y móvil que pensaba míticamente. La plegaria de Parménides es: ¡Concededme una única certeza, oh dioses! ¡Aunque sólo sea una tabla sobre el mar de la incertidumbre lo bastante ancha como para sostenerme en ella! ¡Quedaos con todo lo que deviene, lo exuberante, lo variopinto, lo que florece, engaña, excita y lo vivo: y dadme únicamente a cambio una certeza pobre y vacía!

En la filosofía de Parménides se preludia el tema de la ontología. La experiencia no le ofrecía por ninguna parte un ser como él lo pensaba, pero del hecho que podía pensarlo deducía que debía existir: una inferencia que se basaba sobre el presupuesto de que nosotros tenemos un órgano del conocimiento, que alcanza la esencia de las cosas y es independiente de la experiencia. Según Parménides, la materia de nuestro pensamiento no se encuentra en la intuición, sino que procede de otra parte, de un mundo extrasensible, al que tenemos directamente acceso a través del pensamiento. Aristóteles, sin embargo, sostuvo contra todos los modos de inferencia semejantes, que la existencia nunca forma parte de la esencia[73], es decir, que el existir no pertenece nunca a la naturaleza conceptual de la cosa. Justamente por eso no es posible deducir del concepto de «ser» —cuya *essentia* es precisamente sólo el ser— una *existentia* del ser. La verdad lógica de aquella antítesis entre «ser» y «no ser» es completamente vacía, si no puede darse el objeto que se encuentra a la base, es decir, la intuición de la que se deduce esta antítesis a través de una abstracción; sin esta vuelta a la intuición, la verdad lógica es solamente un juego de representaciones, a través del cual no se llegará a ningún conocimiento. Pues el criterio meramente lógico de la verdad, como enseña Kant, o sea, la conformidad de un conocimiento con las leyes universales y formales del entendimiento y de la razón, es sin duda la *conditio sine qua non*, es decir, la condición negativa de toda verdad: pero la lógica no puede ir más allá, y el error no ya respecto a la forma, sino respecto al contenido, no puede ser descubierto por la lógica con ninguna piedra de toque[74]. Pero tan pronto como se busca un contenido para la verdad lógica de la antítesis, «lo que es, es; lo que no es, no es», no se encuentra de hecho ni una sola realidad que sea rigurosamente conforme a aquella antítesis; yo puedo decir de un árbol tanto que «él es», comparándolo con todas las demás cosas, como que «él deviene», comparándolo con él mismo en otro momento, como en definitiva, que «no es», por ejemplo, «todavía no es un

[73] Aristóteles, *Analíticos posteriores*, 92 b4-11; b 19-25; 93 a 26-27; 91 a 1-6.
[74] Kant, *Crítica de la razón pura*, III, 80.

árbol», en el caso de que piense en un arbusto. Las palabras no son más que símbolos para designar las relaciones recíprocas entre las cosas y las relaciones de las cosas con nosotros, y no tocan nunca la verdad absoluta: e incluso la palabra «ser» sólo indica la relación más universal que une todas las cosas, lo mismo que la palabra «no ser». Pero, si no se puede probar la existencia de las cosas mismas, entonces la relación de las cosas entre sí, el llamado «ser» y «no ser», no nos puede hacer avanzar ni un paso hacia la tierra de la verdad. Mediante las palabras y los conceptos nunca traspasaremos el muro de las relaciones, ni conseguiremos penetrar en alguna especie de fabuloso fundamento primordial de las cosas, e incluso en las formas puras de la sensibilidad y del entendimiento, en el espacio, el tiempo y la causalidad, no conseguiremos nada que se asemeje a una *veritas aeterna*. Es absolutamente imposible para el sujeto querer ver y conocer algo que está más allá de sí mismo, tan imposible que conocer y ser son las esferas más contradictorias que existen.

Y si Parménides, con la ingenuidad inexperta de aquella crítica del entendimiento, podía creer que se alcanzaría desde el concepto eternamente subjetivo un ser en sí, hoy en cambio es, después de Kant, una ignorancia descarada que aquí y allá, especialmente entre teólogos mal instruidos, que quieren hacer el papel de filósofos, se presenta como una tarea de la filosofía, «comprender lo absoluto con la conciencia», eventualmente en la forma «lo absoluto está ya presente, ¿cómo podría de otra manera ser buscado?», como Hegel se ha expresado[75], o con el giro que le da Beneke[76]: «el ser tiene que ser algo dado, debe resultar en cualquier modo alcanzable por nosotros, puesto que de otra manera no podríamos ni siquiera tener el concepto de ser». ¡El concepto del ser! ¡Como si éste no revelase ya en la etimología de la palabra el más mísero origen empírico! Pues *esse* quiere decir en el fondo únicamente «respirar»: cuando el hombre usa tal palabra en relación a todas las otras cosas, no hace más que transferirles mediante una metáfora la convicción de que él mismo respira y vive, es decir, mediante algo que no es lógico[77], entendiendo su existencia como un respirar según la analogía humana. Ahora bien, el significado original de la palabra se esfuma bien pronto: pero siempre queda algo de él, o sea, el hecho de que el hombre se representa la existencia de las otras cosas según la analogía de la propia existencia , es decir, antropomórficamente y, en todo caso, mediante una transposición no lógica. Incluso para el hombre, o sea, prescindiendo de esa transposición, es del todo insuficiente el principio: «respiro, luego existe un ser»: contra esto hay que hacer la misma objeción que se debe hacer contra el *ambulo, ergo sum* o *ergo est.*

---

[75] En la redacción previa al texto definitivo (cfr. Mp XII 4), antes de las correcciones de Nietzsche se dice: «pudo expresarse una vez el tristemente célebre Hegel». Esta alusión a Hegel es claramente de inspiración schopenhaueriana: ver WWV II, c. 6 y, sobre todo, el c. 7 «De la relación del conocimiento intuitivo con el abstracto», pp. 101 ss. También PP II, af. 9.

[76] Friedrich Eduard Benecke (1798-1854), catedrático de filosofía en Göttingen y Berlín, fue el fundador de la psicología experimental, que se establece como base para el estudio de todas las disciplinas filosóficas.

[77] Variante de la redacción previa al texto definitivo (cfr. Mp XII 4): «algo que en todo caso no es lógico. El mismo respirar, sin embargo, no demuestra el ser: — — — Pero sobre nuestro ser, en rigor lógico, no podemos afirmar en realidad nada, aunque tengamos razones para tenerlo que creer, puesto que del hecho de que tengamos placer y dolor, y tengamos representaciones — — —».

12[78]

El otro concepto, de un contenido mayor que el de «aquello que es» y ya encontrado igualmente por Parménides, aunque todavía no usado tan hábilmente como por su discípulo Zenón, es el de infinito. No puede existir nada infinito: pues en un tal supuesto se produciría el concepto contradictorio de una infinitud consumada. Puesto que nuestra realidad, nuestro mundo concreto, tiene por doquier el carácter de esa infinitud acabada, que significa esencialmente una contradicción frente a lo lógico y, por lo tanto, también respecto a lo real, y por eso es engaño, mentira, fantasma. Zenón se sirvió particularmente del método de la demostración indirecta: decía por ejemplo: «no puede haber ningún movimiento de un lugar a otro: pues si existiese tal movimiento, tendría que haber una infinitud finita: pero esto es imposible». En una carrera entre la tortuga y Aquiles, este último no pudo alcanzar a la primera, que había salido con una pequeña ventaja: en efecto, para alcanzar el punto desde el que parte la tortuga, él debería ya haber recorrido un número innumerable e infinito de muchos espacios, o sea, en primer lugar la mitad de aquel espacio, después la cuarta parte, luego la octava parte, después la decimosexta parte y así *in infinitum*. Si él realmente llegase a alcanzar a la tortuga sería un fenómeno ilógico, por lo tanto carecería de verdad, de realidad, de verdadero ser, sería tan sólo una ilusión[79]. Pues nunca será posible finalizar lo infinito. Otro medio popular de expresar esa doctrina es el ejemplo de la flecha que está en movimiento y al mismo tiempo en reposo. En cada instante de su recorrido, la flecha tiene una posición: en tal posición está en reposo[80]. Pero ¿la suma de infinitas posiciones de reposo será lo mismo que el movimiento? ¿El reposo infinitamente repetido será entonces el movimiento, es decir su propia antítesis? Lo infinito se utiliza aquí como ácido nítrico de la realidad: ésta se disuelve en él. Pero si los conceptos son fijos, eternos y son algo que es —y para Parménides ser y pensamiento se identifican—, si, por lo tanto, el infinito no puede nunca ser algo acabado y el reposo no puede nunca llegar a ser movimiento, entonces la flecha verdaderamente no ha volado: nunca se ha movido del lugar donde estaba y no ha salido del reposo, no ha transcurrido ni un instante temporal. O expresado en otros términos: en esta así llamada, pero sólo presunta, realidad, no hay ni tiempo, ni espacio, ni movimiento. En definitiva, la flecha misma es una ilusión, puesto que surge de la pluralidad, de la fantasmagoría del no-uno producida por los sentidos. Si admitimos que la flecha tiene un ser, entonces tendría que resultar inmóvil, fuera del tiempo, sin devenir, estático y eterno — ¡una idea absurda! Si admitimos que el movimiento es verdaderamente real, no habría ningún reposo, ningún lugar para la flecha, y por lo tanto ningún espacio — ¡Una idea absurda! Si admitimos que el tiempo es verdaderamente real no podría ser infinitamente divisible; el tiempo empleado por la flecha en su recorrido debería consistir en un número limitado de momentos temporales, y cada uno de estos momentos temporales debería ser un átomo — ¡Una idea absurda! Todas nuestras representaciones conducen a contradicciones, desde el momento en que su contenido empíricamente dado, creado a partir de este mundo intuitivo, se entiende

[78] Cfr. FP I, 7 [153]; CV 5.
[79] Cfr. Aristóteles, *Física*, Z, 9, 239 b 14.
[80] Ibíd., 239 b 30.

como *veritas aeterna*. Si existe un movimiento absoluto, entonces no existe espacio alguno: si hay un ser absoluto, no existe entonces una pluralidad. Si existe una pluralidad absoluta, no existe entonces una unidad. Así pues, tendría que quedar claro a cualquiera que con tales conceptos no tocamos el corazón de las cosas, ni deshacemos el nudo de la realidad: Parménides y Zenón, al contrario, están convencidos de la verdad y validez universal de los conceptos, refutando el mundo intuitivo y considerándolo como la antítesis de los conceptos verdaderos y universalmente válidos, es decir, como una objetivación de lo que es ilógico y contradictorio.

En todas sus demostraciones parten del presupuesto totalmente indemostrable, mejor dicho inverosímil, de que nuestra facultad conceptual constituye el criterio supremo y determinante para distinguir el ser del no ser, o sea para establecer la realidad objetiva y su contrario: esos conceptos no tienen que ser verificados y corregidos por la realidad, ya que son deducidos de ella, sino que al contrario deben medir y juzgar la realidad, e incluso condenarla, en caso de que se dé una contradicción con lo lógico. Para poder otorgar a los conceptos este poder judicial, Parménides tuvo que atribuirles el mismo ser que admitía como único ser: el pensamiento y aquella esfera única no generada y perfecta de lo que es[81] no se debían entender ahora como dos clases distintas de ser, puesto que no puede haber en el ser ninguna dualidad. De este modo, la idea sumamente audaz de explicar la identidad entre pensamiento y ser se había convertido en una necesidad; no se podía recurrir a la ayuda de ninguna forma de la intuición, de ningún símbolo, de ninguna imagen; aquella idea era completamente irrepresentable, pero era necesaria, y celebró así el supremo triunfo sobre el mundo y sobre las exigencias de los sentidos con la completa imposibilidad de toda representación sensible. El pensamiento y aquel ser redondo como una bola, completamente inerte y macizo, rígido e inmóvil, debían, según el imperativo parmenídeo, coincidir e identificarse completamente, para espanto de cualquier imaginación. ¡Que esta identidad contradiga los sentidos! Ésa es la garantía de que no se deriva de ellos.

13

Por lo demás, era posible presentar contra Parménides un par de fuertes *argumenta ad hominem* o *ex concessis*, mediante los cuales no podría aclararse la verdad como tal, pero sí la falsedad de esa absoluta separación entre mundo sensible y mundo conceptual, y de la identidad entre ser y pensar. Primero: si el pensamiento de la razón en conceptos es real, entonces también deben ser una realidad la pluralidad y el movimiento, puesto que el pensamiento racional se mueve[82], y este movimiento es sin duda un movimiento de concepto a concepto, por lo tanto dentro de una pluralidad de realidades. Contra esto no hay ninguna escapatoria, es completamente imposible definir el pensamiento como algo que permanece de una manera rígida, como un pensarse a sí mismo, eterno e inmóvil, de la unidad. En segundo lugar: si de los sentidos sólo se sigue apariencia

[81] Cfr. FP I, 7 [153].

[82] Sobre la cuestión del movimiento del pensamiento ver también FP I, 23 [12, 39] y más adelante en el parágrafo 15.

y engaño, y si no existe más que la identidad real entre ser y pensar, ¿qué son entonces los sentidos mismos? En todo caso también son únicamente apariencia: puesto que los sentidos no son idénticos al pensar, y su producto, el mundo sensible, no coincide con el ser. Pero si los sentidos mismos son apariencia, ¿para quién son entonces apariencia? ¿Cómo pueden engañar, si son algo irreal? Lo que no es no puede ni siquiera engañar. Por lo tanto, el origen del engaño y de la apariencia es un enigma, mejor dicho, una contradicción. Estos *argumenta ad hominem* los llamamos objeción de la razón en movimiento, y objeción sobre el origen de la apariencia. De la primera debería seguirse la realidad del movimiento y de la pluralidad, y de la segunda la imposibilidad de la apariencia parmenídea; suponiendo que la doctrina principal de Parménides, sobre el ser, se admita como fundada.

Pero esta doctrina principal no significa más que esto: sólo lo que es tiene un ser, lo que no es no es. Pero, si el movimiento es un ser semejante, se puede decir de él aquello que vale para lo que es en general y en todo caso: el movimiento es algo no generado, eterno, indestructible, sin crecimiento o disminución. Pero si la apariencia se elimina de este mundo, con la ayuda de aquella pregunta sobre el origen de la apariencia, si el escenario del llamado devenir y del cambio, o sea nuestra existencia rica y variopinta, polifacética y sin reposo, se defiende de la condena parmenídea, entonces es necesario caracterizar este mundo del devenir y del cambio como una *suma* de tales esencias que verdaderamente son y existen simultáneamente por toda la eternidad. Naturalmente, no se puede tampoco hablar con esa hipótesis de cambio en sentido estricto, ni de devenir. Pero ahora la pluralidad posee un verdadero ser, todas las cualidades tienen un verdadero ser, y no en menor grado el movimiento: se tendría que poder decir de cada momento de este mundo, aunque también estos momentos elegidos arbitrariamente estuviesen distanciados por milenios unos de otros: todas las verdaderas esencias contenidas en este mundo, sin excepciones, existen simultáneamente, sin cambios, íntegras, sin crecimiento ni disminución. Un milenio después sigue siendo el mismo mundo, nada se ha transformado. Si a pesar de todo, el mundo parece en un momento como completamente distinto al que era, esto no constituye un engaño, ni siquiera sólo aparente, sino la consecuencia del movimiento eterno. Lo que es verdaderamente ora se mueve de una manera ora de otra, se une y se separa, se mueve hacia arriba y hacia abajo, en una dirección y en otra.

14

Con esta representación hemos dado ya un paso dentro del ámbito de la doctrina de *Anaxágoras*. Éste plantea a Parménides ambas objeciones con toda su fuerza, la del pensamiento en movimiento y la del origen de la apariencia: pero en cuanto a la tesis principal, Parménides le ha subyugado, como a todos los filósofos e investigadores de la naturaleza que vinieron después de él. Todos ellos niegan la posibilidad del nacer y del perecer, tal y como la piensa el sentimiento popular y tal como ha sido aceptada con una consideración más profunda, y sin embargo todavía un tanto irreflexiva, por Anaximandro y Heráclito. Un semejante surgir mitológico de la nada y desaparecer en la nada, una transformación ar-

bitraria de la nada en algo, un cambio caprichoso en el quitar y poner cualidades, de ahora en adelante carecían de sentido: pero igualmente, y por los mismos motivos, eran absurdos un surgir de lo múltiple desde lo uno, de las cualidades múltiples de una única cualidad originaria, y, en resumen, la derivación del mundo de una materia primordial, según la explicación de Tales y de Heráclito. Ahora se planteaba más bien el auténtico problema, transferir la doctrina del ser no generado e imperecedero a este mundo presente, sin recurrir a la teoría de la apariencia y del engaño a través de los sentidos. Pero si el mundo empírico no debe ser una apariencia, si las cosas no deben derivarse de la nada ni tampoco de algo único, entonces estas cosas mismas deben poseer un verdadero ser, su materia y contenido deben ser absolutamente reales, y cada cambio puede solamente referirse a la forma, es decir, a la posición, al orden, al agrupamiento, a la mezcla y separación de estas esencias eternas que existen simultáneamente. Se trata de algo parecido al juego de los dados: los dados son siempre los mismos, pero al caer de un lado o de otro significan para nosotros cosas distintas. Todas las teorías más antiguas se remontaban a un elemento primordial, como seno materno y causa del devenir, ya fuera el agua, el aire, el fuego o lo indeterminado de Anaximandro. Por el contrario, Anaxágoras sostiene ahora que de lo semejante no puede producirse nunca lo no semejante, y que si se parte de un único ser no se podrá nunca explicar el cambio. Ya se piense la materia adoptada como enrarecida o condensada, nunca se alcanzaría a través de tal condensación o rarefacción lo que se desearía explicar: la pluralidad de las cualidades. Pero si el mundo está lleno de las cualidades más diversas, éstas entonces, en el caso de que no sean aparentes, deberían tener un ser, o sea, deberían resultar eternas, no generadas, imperecederas y siempre existiendo simultáneamente. Pero no pueden ser aparentes, puesto que la cuestión sobre el origen de la apariencia se queda sin respuesta, mejor dicho, ¡habría tenido una respuesta negativa! Los investigadores más antiguos habían querido simplificar el problema del devenir presentando una única sustancia que lleva en su seno la posibilidad de todo devenir; ahora se dice lo contrario: existen infinitas sustancias, pero su número no aumenta ni disminuye, y no hay nunca nuevas. El movimiento es el único que las mezcla una y otra vez: pero que el movimiento sea verdad y no apariencia, había sido ya demostrado por Anaxágoras contra Parménides a partir de la sucesión indiscutible de nuestras representaciones en el pensamiento. Nosotros podemos comprender de una manera inmediata la verdad del movimiento y de la sucesión, por el hecho de que nosotros pensamos y tenemos representaciones. En todo caso se quita de en medio al ser rígido, inmóvil, muerto y único de Parménides, hay muchas cosas que son, y esto es tan seguro como el hecho de que todas estas cosas múltiples (existencias, sustancias) están en movimiento. El cambio es movimiento — pero ¿de dónde procede el movimiento? ¿Este movimiento no deja quizás completamente intacta la verdadera esencia de las muchas sustancias independientes y aisladas, y acaso no *debe* resultar en sí extraño a tales sustancias, según el concepto más estricto de lo que es? ¿O el movimiento pertenece, a pesar de esto, a las cosas mismas? Aquí nos encontramos frente a una decisión importante: según la dirección hacia donde nos dirijamos, entraremos en el campo de Anaxágoras, en el de Empédocles, o en el de Demócrito. Hay que plantearse esta difícil cuestión: si existen muchas sustancias y si estas muchas se mueven, ¿qué las mueve? ¿Se mueven ellas recíprocamente? ¿O las mueve solamente la fuerza de gravedad? ¿O existen en las cosas

mismas fuerzas mágicas de atracción y de repulsión? ¿O la causa del movimiento se encuentra quizás fuera de estas muchas sustancias reales? O planteado en términos más estrictos: ¿si dos cosas muestran una sucesión, una mutación recíproca en la posición, esto procede quizás de ellas mismas? Y ¿todo esto se deberá explicar mecánicamente o mágicamente? O si éste no fuera el caso, ¿hay quizás un tercer elemento que las mueve? Es un problema arduo: pues incluso admitiendo que hay muchas sustancias, Parménides habría podido siempre demostrar la imposibilidad del movimiento frente a Anaxágoras. Él podía de hecho decir: tomad dos seres que sean en sí, cada uno con un ser incondicionado, autónomo y absolutamente peculiar —de tal especie son las sustancias de Anaxágoras— nunca podrían según esto chocar unas con otras, ni moverse, ni atraerse, entre ellas no existiría ninguna causalidad, ningún puente, no se tocarían, no se molestarían, no tendrían ningún interés una por la otra. El choque es entonces completamente inexplicable, como la atracción mágica: dos cosas incondicionalmente extrañas no pueden ejercer ninguna especie de acción una sobre la otra, no pueden por lo tanto ni imprimir un movimiento ni ser movidas la una por la otra. Parménides habría incluso añadido: la única vía de salida que nos queda es la de atribuir el movimiento a las cosas mismas; pero entonces todo lo que conocéis y veis como movimiento es únicamente una ilusión y no el verdadero movimiento, puesto que la única especie de movimiento que podría corresponder a aquellas sustancias absolutamente independientes sería solamente un movimiento propio sin ningún efecto. Vosotros suponéis precisamente el movimiento para poder explicar aquellas acciones del cambio, del desplazamiento en el espacio, de la variación, en resumen, las relaciones de causalidad y las relaciones de las cosas entre sí. Pero precisamente estas acciones no serían explicadas y seguirían siendo tan problemáticas como antes; por eso, no se puede comprender para qué sería necesario suponer el movimiento, puesto que éste no conduce a aquello que solicitáis de él. El movimiento no pertenece a la esencia de las cosas y permanece eternamente extraño a ellas.

Para desembarazarse de tal argumentación, aquellos adversarios de la unidad inmóvil eleática fueron víctimas de un prejuicio que derivaba de la sensibilidad. Parece irrebatible que todo lo que verdaderamente es sea un cuerpo que llena un espacio, es decir, una porción de materia, grande o pequeña, pero en todo caso espacialmente extenso: de manera que dos o más de esas masas no pueden estar en un mismo espacio. Partiendo de este presupuesto, Anaxágoras, como más tarde Demócrito, piensa que los cuerpos deben chocar cuando en sus movimientos se alcanzan uno al otro, que esos cuerpos deben luchar por un mismo espacio y que esta lucha es precisamente lo que causaría todo cambio. En otras palabras: aquellas sustancias completamente aisladas, totalmente heterogéneas y eternamente inmutables, no eran sin embargo pensadas como absolutamente heterogéneas, sino que tenían todas ellas, además de una cualidad específica y del todo particular, también un sustrato totalmente homogéneo, una porción de materia que llena un espacio. En la participación de la materia todas las sustancias lo hacían de un modo igual, y podían por eso actuar las unas sobre las otras, es decir, chocar entre sí. Todo cambio no dependía en general de la heterogeneidad de aquellas sustancias, sino de su homogeneidad en cuanto materia. Las ideas de Anaxágoras se basan en un error lógico: pues lo que es verdaderamente en sí debe ser del todo incondicionado y unitario, y no puede por lo tanto presuponer nada

como causa suya, — mientras que todas aquellas sustancias de Anaxágoras tienen todavía una condición, esto es, la materia, y presuponen ya su existencia: la sustancia «rojo», por ejemplo, era para Anaxágoras no sólo el rojo en sí, sino además, implícitamente, un trozo de materia sin cualidades. Sólo mediante ésta el «rojo en sí» actuaba sobre las otras sustancias, no con el rojo, sino con aquello que no es rojo, que no tiene color, y que en general no está determinado cualitativamente. Si el rojo hubiese sido tomado estrictamente como rojo, como la verdadera sustancia misma, por lo tanto sin aquel substrato, en tal caso Anaxágoras no se hubiese atrevido ciertamente a hablar de una acción del rojo sobre otras sustancias, precisando que el «rojo en sí» transmite mediante el choque el movimiento recibido de lo «carnoso en sí». Entonces, resultaría clarividente que lo que verdaderamente es en ese sentido, nunca podría ser movido.

SOBRE VERDAD Y MENTIRA EN SENTIDO EXTRAMORAL

1

En un apartado rincón del universo, que centellea desperdigado en innumerables sistemas solares, hubo una vez un astro en el que unos animales astutos inventaron el conocer. Fue el minuto más arrogante y mentiroso de la «historia universal»: pero, a fin de cuentas, fue sólo un minuto. Después de que la naturaleza respirara unas pocas veces, el astro se heló y los animales astutos tuvieron que perecer[1]. —Podría inventarse una fábula como ésta y, sin embargo, no se habría ilustrado suficientemente cuán lamentable, cuán sombría y caduca, cuán inútil y arbitraria es la presencia del intelecto humano en la naturaleza; hubo eternidades en las que no existió y cuando de nuevo desaparezca, no habrá sucedido nada. Pues ese intelecto no tiene misión alguna fuera de la vida humana. Es algo humano y sólo su poseedor y progenitor lo toma tan patéticamente como si en él girasen los goznes del mundo. Pero si pudiéramos comunicarnos con un mosquito descubriríamos que él también navega por el aire poseído de ese *pathos*, sintiéndose el centro volante de este mundo. Nada hay en la naturaleza, por despreciable e insignificante que sea, que con el más mínimo soplo de la fuerza del conocimiento no se hinche inmediatamente como una bota; y del mismo modo que cualquier mozo de cuerda quiere tener sus admiradores, el más orgulloso de los seres humanos, el filósofo, cree estar viendo por todas partes los ojos del universo telescópicamente dirigidos sobre sus obras y pensamientos.

Es curioso que esto lo haga precisamente el intelecto, que no es más que un recurso añadido a los seres más desdichados, delicados y efímeros para retenerlos un minuto en la existencia; de la cual, en caso contrario, sin ese añadido, tendrían todos los motivos para huir tan rápidamente como lo hizo el hijo de Lessing[2]. Esa soberbia vinculada al conocimiento y a la sensación, poniendo una niebla cegadora sobre los ojos y los sentidos de los humanos, los engaña acerca del valor de la existencia, al traer consigo la más aduladora valoración sobre el conocimiento mismo. Su efecto

[1] Una de las principales motivaciones de este escrito de Nietzsche es la crítica radical al punto de vista de la teleología, desde el intento de mostrarlo como una pura construcción antropomórfica. Esto implica, como primera consecuencia, la abolición de la distinción entre el mundo humano y el mundo animal, entre orgánico e inorgánico en los términos tradicionalmente planteados. Para la semejanza de este párrafo con el *Canto del gallo silvestre* de Leopardi, cfr. Givone, S., *Storia del nulla*, Laterza, Roma, 1995, pp. 153-154. Cfr. también Ungeheuer, G., «Nietzsche über Sprache und Sprechen», en *Nietzsche Studien*, 1983 (12), pp. 175-182.

[2] El hijo de Lessing murió dos días después de nacer.

más general es el engaño, — aunque también los efectos más particulares llevan consigo algo de idéntico carácter.

El intelecto, en cuanto medio para la conservación del individuo, desarrolla sus fuerzas capitales en la ficción; pues la ficción es el medio por el cual se conservan los individuos más débiles y menos robustos, aquellos a los que no se les ha concedido cuernos o la afilada dentadura de un animal carnicero para entablar la lucha por la existencia. Ese arte de la ficción llega a su cima en el ser humano: aquí el engaño, la adulación, la mentira y el fraude, las habladurías, la hipocresía, el vivir de lustres heredados, el enmascaramiento, el convencionalismo encubridor, el teatro ante los demás y ante uno mismo, en una palabra, el revoloteo incesante en torno a la llama de la vanidad es hasta tal punto la regla y la ley, que casi no hay nada más inconcebible que el que haya podido surgir entre los humanos un impulso sincero y puro hacia la verdad. Están profundamente sumergidos en ilusiones y ensueños, su mirada se desliza tan sólo sobre la superficie de las cosas viendo «formas», sus sentidos no conducen por ninguna parte a la verdad, sino que se contentan con recibir estímulos jugando, por así decirlo, a tantear el dorso de las cosas. Además, durante toda su vida, por la noche en el sueño se deja el ser humano engañar sin que su sentimiento moral haya tratado nunca de impedirlo: mientras parece ser que hay personas que, a fuerza de voluntad, han eliminado los ronquidos. En realidad, ¡qué sabe el ser humano de sí mismo! ¿Sería capaz de percibirse por completo, aunque sólo fuese por una vez, tendido como en una vitrina iluminada? ¡Acaso no le oculta la naturaleza la mayor parte de las cosas, incluso sobre su cuerpo, para así, alejado de las circunvoluciones de los intestinos, del rápido flujo de las corrientes sanguíneas y de los intrincados estremecimientos de sus fibras, retenerlo encerrado en una conciencia orgullosa y embaucadora! De la cual la naturaleza tiró la llave: y ¡ay de la funesta curiosidad que, por una vez, pudiese mirar hacia fuera o hacia abajo a través de una hendidura en el cuarto de la conciencia, y así adivinara que el ser humano descansa sobre lo despiadado, lo codicioso, lo insaciable y lo asesino, en la indiferencia de su ignorancia y que, por así decirlo, está pendiente en sus sueños del lomo de un tigre! Siendo así las cosas, ¡de dónde demonios procede el impulso hacia la verdad!

En un estado natural de las cosas el individuo, a fin de conservarse frente a otros individuos, utilizaría el intelecto casi siempre sólo para la ficción: pero, como el ser humano quiere existir, por necesidad y a la vez por aburrimiento[3], de forma social y gregaria, necesita un tratado de paz y, conforme a ello, procura que desaparezca de su mundo al menos el más brutal *bellum omnium contra omnes* (guerra de todos contra todos). Este tratado de paz, no obstante, conlleva algo que tiene aspecto de ser el primer paso en la consecución de ese enigmático impulso hacia la verdad. Porque en este momento se fija lo que desde entonces deberá ser «verdad», esto es, se inventa una designación de las cosas uniformemente válida y obligatoria, y la legislación del lenguaje proporciona también las primeras leyes de la verdad: pues aquí aparece por primera vez el contraste entre verdad y mentira: el mentiroso utiliza las designaciones válidas, las palabras, para hacer que lo irreal parezca real; dice, por ejemplo, yo soy rico, cuando la designación correcta para su estado sería justamente «pobre»[4]. Abusa de las convenciones consolidadas efectuando cambios arbitrarios e incluso invirtien-

[3] Cfr. Schopenhauer, A., *El dolor del mundo y el consuelo de la religión*, D. Sánchez Meca (ed.), Alderabán, Madrid, 1998, af. 150, p. 121.

[4] Cfr. Ungeheuer, G., op. cit., p. 184.

do los nombres. Si esto lo hace de manera interesada y además produce perjuicios, la sociedad dejará de confiar en él y, de ese modo, lo excluirá de ella. Por eso los seres humanos no huyen tanto de ser engañados como de ser perjudicados por medio del engaño. En el fondo, en esta fase tampoco detestan el fraude, sino las consecuencias graves, odiosas, de ciertos géneros de fraudes. De manera semejante, en ese sentido restringido desea el ser humano la verdad. Desea las consecuencias agradables de la verdad, aquellas que conservan la vida; es indiferente al conocimiento puro y carente de consecuencias, y está hostilmente predispuesto contra las verdades que puedan ser perjudiciales y destructivas. Y además: ¿qué sucede con esas convenciones del lenguaje? ¿Son, quizá, productos del conocimiento, del sentido de la verdad: coinciden las designaciones y las cosas? ¿Es el lenguaje la expresión adecuada de todas las realidades?

Sólo mediante el olvido puede el ser humano llegar a figurarse alguna vez: que esté en posesión de una verdad en el grado que acabamos de señalar. Si no está dispuesto a contentarse con la verdad en forma de tautología, es decir, con conchas vacías, entonces estará perpetuamente trocando ilusiones por verdades. ¿Qué es una palabra? La reproducción en sonidos articulados de un estímulo nervioso. Pero, partiendo del estímulo nervioso, inferir además una causa existente fuera de nosotros, eso ya es el resultado de un uso falso e injustificado del principio de razón[5]. Si la verdad fuese lo único decisivo en la génesis del lenguaje, si el punto de vista de la certeza fuese asimismo lo único decisivo a la hora de fijar las designaciones, ¡cómo íbamos a poder decir: «la piedra es dura», como si conociéramos lo «duro» de otra manera y no únicamente en cuanto excitación del todo subjetiva! Dividimos las cosas en géneros, ponemos nombre masculino al árbol y femenino a la planta: ¡qué extrapolaciones tan arbitrarias! ¡Qué lejos volamos del canon de la certeza! Hablamos de una serpiente: la designación tan sólo atañe al retorcerse, podría, por tanto, atribuírsele también al gusano. ¡Qué delimitaciones tan arbitrarias, qué preferencias tan parciales, ora de esta, ora de aquella propiedad de una cosa! Los diferentes idiomas, reunidos y comparados, muestran que con las palabras no se llega jamás a la verdad ni a una expresión adecuada: pues, de lo contrario, no habría tantos. La «cosa en sí» (eso sería la verdad pura y sin consecuencias) es, además, totalmente inaprehensible y no resulta en absoluto deseable para el creador de lenguaje. Éste designa tan sólo las relaciones de las cosas con los seres humanos y para su expresión recurre a las metáforas más atrevidas. ¡Un estímulo nervioso extrapolado en primer lugar en una imagen! Primera metáfora. ¡La imagen transformada a su vez en un sonido articulado! Segunda metáfora. Y en cada caso, un salto total de esferas, adentrándose en otra completamente distinta y nueva. Imaginemos una persona que sea totalmente sorda y que jamás haya tenido ninguna sensación del sonido ni de la música: así como esta persona, por ejemplo, mirará con asombro las figuras acústicas de Chladni[6] en la arena, y al descubrir su causa en las vibraciones de la cuerda jurará que desde ese momento

[5] Nietzsche radicaliza aquí una idea del lenguaje procedente del tratado de Aristóteles, *Sobre la Interpretación* (16a, 3-8), donde dice: «Los sonidos de la voz son símbolos de las afecciones que tienen lugar en el alma, y las letras escritas son símbolos de los sonidos de la voz... Sonidos y letras son signos, ante todo, de las afecciones del alma, que son las mismas para todos y constituyen las imágenes de objetos ya idénticas para todos». Y más adelante todavía añade: «El nombre es, pues, sonido de la voz, significativo por convención» (16a, 19).

[6] Ernest Florent Fréderic Chladni (1756-1827), pretendió haber descubierto, haciendo vibrar cristales cubiertos de arena, que las influencias de las vibraciones sobre los cuerpos se rige por rela-

ha de saber a qué denominan sonido los humanos, así nos sucede a todos nosotros con el lenguaje. Creemos saber algo de las cosas mismas cuando hablamos de árboles, colores, nieve y flores y no poseemos, sin embargo, más que metáforas de las cosas, que no corresponden en absoluto a las esencialidades originarias. Del mismo modo que el sonido toma el aspecto de figura de arena, así la enigmática X de la cosa en sí se presenta una primera vez como excitación nerviosa, luego como imagen, finalmente como sonido articulado. En cualquier caso, por tanto, la génesis del lenguaje no se da de una manera lógica[7], y todo el material en el que trabaja y con el cual trabaja y después construye el ser humano de la verdad, el investigador, el filósofo, si no procede del país de Jauja, tampoco procede en ningún caso de la esencia de las cosas.

Pensemos un poco más en la formación de los conceptos: toda palabra se convierte de manera inmediata en concepto cuando deja de servirle a la vivencia originaria, única y por completo individualizada, gracias a la cual se generó, por ejemplo, como recuerdo, y tiene que pasar a adaptarse a innumerables vivencias más o menos similares, esto es, hablando con rigor, nunca idénticas; es decir, tiene que valer al mismo tiempo para casos claramente diferentes[8]. Todo concepto se genera igualando lo no-igual. Del mismo modo que es cierto que una hoja nunca es totalmente igual a otra, asimismo es cierto que el concepto «hoja» se ha formado prescindiendo arbitrariamente de esas diferencias individuales, olvidando lo que las diferencia, lo que suscita la idea de que en la naturaleza, además de hojas, hubiese algo que fuese la «hoja», una especie de forma primordial[9], según la cual todas las hojas hubiesen sido tejidas, dibujadas, calibradas, coloreadas, onduladas, pintadas, pero por manos torpes, de modo que ningún ejemplar hubiese resultado correcto y fidedigno como copia fiel de la forma primordial. De un ser humano decimos que es honrado, y preguntamos: «¿Por qué ha obrado hoy tan honradamente?». Nuestra respuesta suele ser como sigue: «Por su honradez». ¡La honradez! Lo que de nuevo quiere decir: la hoja es causa

---

ciones matemáticas constantes. Nietzsche, en cambio, defiende que la relación entre la cosa en sí, incognoscible, y la metáfora es arbitraria.

[7] Es decisiva, para la configuración de la comprensión nietzscheana del origen del lenguaje, la lectura de dos libros de Afrikan A. Spir, *Forschung nach der Gewissheit in der Erkenntniss der Wirklichkeit*, Findel, Leipzig, 1869 (en BN), y *Denken und Wirklichkeit. Versuch einer Erneuerung der kritischen Philosophie*, 2 vols., Findel, Leipzig, 1873 (Nietzsche toma en préstamo esta segunda obra de la Biblioteca de la Universidad de Basilea por tres veces entre 1873 y 1875, y la adquiere luego en su segunda edición de 1877). Para la relación de Nietzsche y Spir, cfr. Schlechta, K. y Anders, A., *Friedrich Nietzsche. Von den verborgenen Anfängen seines Philosophierens*, Frommann, Stuttgart, 1962, pp. 119 ss.; Fazio, D., *Nietzsche e il criticismo*, Quattro Venti, Urbino, 1991, pp. 133-153; D'Iorio, P., «La superstition des philosophes critiques», en *Nietzsche Studien*, 1993 (22), pp. 257-294; Sánchez, S., «Logica, verità e credenza. Alcune osservazioni in merito alla relazione Nietzsche-Spir», en C. Fornari (ed.), *La trama del testo. Su alcune letture di Niétzsche*, Mirella, Lecce, 2000, pp. 249-282.

[8] Nietzsche invierte aquí la relación que Schopenhauer había establecido entre concepto y palabra. Para Schopenhauer, los conceptos pueden ser sólo pensados, no intuidos (o sea, no pueden ser objetos de experiencia directa, sino que sólo pueden serlo sus efectos). Frente a los conceptos, las palabras, como objetos de experiencia externa, son puros instrumentos de transmisión de signos convencionales. En suma, lo que hay en el trasfondo de la comunicación lingüística son las abstracciones de los conceptos en cuanto representaciones no intuitivas. Por tanto, el proceso del lenguaje tiene su origen en los conceptos. Nietzsche invierte esta teoría al postular la prioridad de la palabra sobre el concepto y sostener que el uso concreto del lenguaje es el que forma los conceptos mediante un procedimiento de asimilación y exclusión a partir de relaciones de semejanza y diferencia.

[9] Clara referencia de Nietzsche a la teoría goetheana de la *Urpflanze*. Cfr. Goethe, J. W., *Teoría de la naturaleza*, D. Sánchez Meca (ed.), Tecnos, Madrid, 2007, 2.ª ed., pp. 30 ss.

de las hojas. Ciertamente, no sabemos nada en absoluto de una cualidad esencial que se llame la honradez, pero sí de numerosas acciones individualizadas, por tanto desiguales, que nosotros igualamos omitiendo lo desigual, y a las que llamamos acciones honradas; y a partir de ellas con el nombre acabamos formulando una *qualitas occulta* (cualidad oculta): la honradez.

El no hacer caso de lo individual y lo real nos proporciona el concepto, del mismo modo que también nos proporciona la forma, mientras que la naturaleza no conoce formas ni conceptos, ni tampoco, en consecuencia, géneros, sino solamente una X que es para nosotros inaccesible e indefinible. Pues también la contraposición entre individuo y género es antropomórfica y no procede de la esencia de las cosas, aun cuando tampoco nos atrevemos a decir que no le corresponda: porque eso sería una afirmación dogmática y, como tal, tan indemostrable como su contraria.

¿Qué es, pues, la verdad? Un ejército de metáforas, metonimias, antropomorfismos en movimiento, en una palabra, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas, adornadas poética y retóricamente y que, tras un prolongado uso, a un pueblo le parecen fijas, canónicas, obligatorias: las verdades son ilusiones que se ha olvidado que lo son, metáforas que se han quedado gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su imagen y que ahora ya no se consideran como monedas, sino como metal[10]. No sabemos todavía de dónde proviene el impulso hacia la verdad: pues hasta ahora solamente hemos hablado de la obligación que la sociedad establece para existir, la de ser veraz, es decir, emplear las metáforas usuales, así pues, dicho en términos morales: de la obligación de mentir según una convención fija, de mentir borreguilmente en un estilo obligatorio para todos. Ciertamente, el ser humano se olvida entonces de que ésa es su situación; por ello miente inconscientemente de la manera que hemos indicado, siguiendo hábitos seculares — y justamente *gracias a esa inconsciencia*, gracias a ese olvido llega al sentimiento de la verdad. Con el sentimiento de estar obligado a llamar a una cosa «roja», a otra «fría», a una tercera «muda», se despierta un movimiento moral referente a la verdad: por contraste con el mentiroso, en quien nadie confía y a quien todos excluyen, el ser humano se demuestra a sí mismo lo venerable, lo fiable y provechoso de la verdad[11]. En ese instante somete su obrar como ser *racional* al señorío de las abstracciones: ya no soporta el verse arrastrado por las impresiones repentinas, por las intuiciones, y generaliza todas esas impresiones en conceptos más descoloridos, más fríos, con el fin de uncir a ellos el carro de su vida y de su acción. Todo lo que distingue al ser humano frente al animal depende de esa capacidad de volatilizar las metáforas intuitivas en un esquema, esto es, de disolver una imagen en un concepto; pues en el ámbito de esos esquemas es posible algo que nunca podría conseguirse bajo las primeras impresiones intuitivas: construir un orden piramidal de castas y grados, crear un mundo nuevo de leyes, privilegios, subordinaciones y delimitaciones, mundo que ahora se contrapone al otro, el mundo intuitivo de las primeras impresiones, y pasa a considerarse como lo más firme, lo más universal, lo más conocido y lo más humano y, por ello, lo regulador e imperativo. Mientras que toda metáfora de la intuición es individual y

[10] Para la discusión sobre el tema de la metáfora en Nietzsche, cfr. Kofman, S., *Nietzsche et la métaphore*, Galilée, París, 1971; Derrida, J., «La mythologie blanche», en *Marges de la Philosophie*, Minuit, París, 1972, pp. 249-324; Zunjic, S., «Begrifflichkeit und Metapher», en *Nietzsche Studien*, 1987 (16), pp. 149-163.

[11] Cfr. Bittner, R., «Nietzsches Begriff der Wahrheit», en *Nietzsche Studien*, 1987 (16), p. 89.

carece de algo idéntico a ella y, en consecuencia, logra escaparse siempre de cualquier clasificación, el gran edificio de los conceptos presenta la rígida regularidad de un *columbarium* romano y en la lógica exhala el rigor y la frialdad que son propios de las matemáticas. Quien esté poseído por el hálito de esa frialdad difícilmente creerá que también el concepto, óseo y cúbico como un dado y, como éste, versátil, no sea a fin de cuentas sino el *residuo de una metáfora,* y que la ilusión de la extrapolación artística de un estímulo nervioso en imágenes es, si no la madre, en todo caso la abuela de todos y cada uno de los conceptos[12]. Ahora bien, dentro de ese juego de dados de los conceptos se llama «verdad» — a usar cada dado tal y como está designado; contar exactamente sus puntos, formar clasificaciones correctas y no violar nunca el orden de las castas ni el escalafón de clases de la jerarquía. Del mismo modo que los romanos y los etruscos dividían el cielo utilizando rígidas líneas matemáticas y en el espacio así delimitado, como si fuera un *templum*, conjuraban a un dios, así cada pueblo tiene sobre él un cielo conceptual similar, matemáticamente dividido, y considera exigencia de la verdad que a cada dios conceptual se le busque sólo en la esfera *que le corresponde.* Ciertamente, al ser humano se le puede admirar por ser un genio constructor extraordinario, capaz de levantar una catedral de conceptos infinitamente compleja sobre fundamentos movedizos, como quien dice, sobre agua que fluye; claro que, para que encuentre apoyo en tales fundamentos, la construcción tiene que ser como de tela de araña, tan fina que las olas la puedan transportar, tan firme que el viento no consiga deshacerla. En esa medida, en cuanto genio constructor, el ser humano se eleva muy por encima de la abeja: ésta construye con cera que recoge de la naturaleza, él con la materia mucho más fina de los conceptos que antes tiene que fabricar sacándolos de sí mismo. Es, pues, muy de admirar — pero de ningún modo por su impulso hacia la verdad, hacia el conocimiento puro de las cosas. Si alguien esconde una cosa detrás de un matorral, luego la busca exactamente donde la dejó y, encima, la encuentra, en ese buscar y encontrar no hay mucho que alabar: sin embargo, esto es lo que sucede cuando se busca y se encuentra la «verdad» dentro de la jurisdicción de la razón. Si doy la definición de mamífero y luego, después de examinar un camello, digo: «Fíjate, un mamífero», no cabe duda de que con ello se ha sacado a la luz una verdad, pero tiene un valor limitado; me refiero a que es antropomórfica de pies a cabeza y no contiene ni un solo punto que sea «verdadero en sí», real y universalmente válido, prescindiendo del ser humano[13]. El investigador

[12] Para la discusión sobre el tema del lenguaje y la metáfora en Nietzsche, cfr. Naumann, B., «Nietzsches Sprache aus der Natur. Ansätze zu einer Sprachtheorie in den frühen Schriften und ihre metaphorische Einlösung in *Also Sprach Zarathustra*», en *Nietzsche Studien,* 1985 (14), pp. 129-147; Thurnher, R., «Sprache und Welt bei F. Nietzsche», en *Nietzsche Studien,* 1980 (9), pp. 38-60; Böning, Th., «Das Buch eines Musikers ist eben nicht das Buch eines Augenmenschen. Metaphysik und Sprache beim frühen Nietzsche», en *Nietzsche Studien*, 1986 (15), pp. 79-85; Albrecht, J., «Friedrich Nietzsche und das sprachliche Relativitätsprinzip», en *Nietzsche Studien*, 1979 (8), pp. 225-244.

[13] Otra de las lecturas de enorme influencia en la concepción nietzscheana del conocimiento y del lenguaje es la del libro de Gerber, G., *Die Sprache als Kunst*, 2 vols., Mittler, Bromberg, 1871-1874. Nietzsche lee el primer volumen seis meses antes de la redacción del escrito *Sobre verdad y mentira...*, y su influencia se puede advertir ya en las lecciones sobre retórica que Nietzsche dicta en el semestre de invierno de 1872-1873 (cfr. KGW II,4, pp. 413-502). En este libro, Nietzsche encuentra la tesis de la naturaleza metafórica del lenguaje y la de que esta naturaleza ha de ser olvidada para poder utilizar el lenguaje al servicio de la comunicación. También encuentra las ideas del impulso artístico y la convención social como factores determinantes en el origen del lenguaje. Para la relación Nietzsche-Gerber, cfr. Meijers, A., «Gustav Gerber und Friedrich Nietzsche. Zum historischen

de tales verdades tan sólo busca, en el fondo, la metamorfosis del mundo en los seres humanos; lucha por comprender el mundo como algo humano, y lo mejor que puede lograr en esa lucha es un sentimiento de asimilación. De modo similar a como el astrólogo considera las estrellas al servicio de los humanos y en conexión con su felicidad y su desgracia, así también un investigador de esta índole considera el mundo entero como ligado a los humanos, como el eco infinitamente quebrado de un sonido primordial, el del ser humano, como la reproducción multiplicada de una imagen primordial, la del ser humano. Su procedimiento es: tomar al ser humano como medida en todas las cosas[14], pero, al hacerlo, parte del error de creer que tiene esas cosas de modo inmediato delante de sí en cuanto objetos puros. Olvida, por tanto, que las metáforas originales de la intuición son metáforas y las toma por las cosas mismas.

Sólo mediante el olvido de ese primitivo mundo de metáforas, sólo mediante el endurecimiento y la petrificación de una masa de imágenes que brota originariamente en candente fluidez de la capacidad primordial de la fantasía humana, sólo mediante la invencible creencia en que *este* sol, *esta* ventana, *esta* mesa, sean una verdad en sí, en una palabra, gracias solamente a que el ser humano se olvida de sí mismo en cuanto sujeto y, en particular, en cuanto sujeto *artísticamente creador,* vive con cierta calma, seguridad y coherencia; si pudiera salir, aunque sólo fuese un instante, fuera de los muros de la cárcel de esa creencia, se acabaría enseguida su «autoconciencia». Ya le cuesta trabajo reconocer ante sí mismo que el insecto o el pájaro perciban un mundo completamente distinto del que el ser humano percibe, y que la cuestión de cuál de las dos concepciones del mundo sea más correcta carece totalmente de sentido, puesto que para ello habría que tomar como criterio *la percepción correcta*, esto es, un criterio *del que no se dispone*. En cualquier caso, la percepción correcta —que sería la expresión adecuada de un objeto en el sujeto—, me parece un absurdo lleno de contradicciones: porque entre dos esferas absolutamente diferentes como son el sujeto y el objeto no hay causalidad, exactitud, ni expresión alguna, sino, a lo sumo, una relación *estética*, quiero decir una extrapolación indicativa, una traducción balbuciente a un lenguaje completamente extraño[15]. Para lo cual se necesita, en cualquier caso, una esfera intermedia y una fuerza mediadora que libremente poeticen e inventen. La palabra fenómeno [*Erscheinung*] encierra muchas seducciones, por lo que hago todo lo posible para evitarla: porque no es cierto que la esencia de las cosas se manifieste [*erscheint*] en el mundo empírico. Un pintor que careciese de manos y tratara de expresar por medio del canto la imagen que se le está formando, aun a pesar de ese cambio de esferas revelaría siempre más de lo que el mundo empírico revela de la esencia de las cosas. Ni siquiera la relación de un estímulo nervioso con la imagen producida es, en sí, una relación necesaria; pero cuando la misma imagen se ha producido millones de veces y se ha transmitido hereditariamente a través de muchas generaciones de seres humanos, manifestándose finalmente en toda la humanidad cada vez como consecuencia del mismo motivo, entonces acaba por tener el mismo significado para el ser humano que si fuese la única imagen necesaria, como si esa

---

Hintergrund der Sprach-philosophischen Auffassungen des frühen Nietzsche», en *Nietzsche Studien,* 1988 (17), pp. 369-390.

[14] Cfr. Platón, *Teeteto*, 152a y *Crátilo*, 386a.

[15] Cfr. Otto, D., «Die Version der Metapher zwischen Musik und Begriff», en T. Borsche, y otros, *Centauren-Geburten*, Gruyter, Berlín, 1994, p. 174.

relación de la excitación nerviosa originaria con la imagen producida fuese una estricta relación de causalidad; del mismo modo que un sueño, eternamente repetido, sería percibido y juzgado como algo absolutamente real. Con todo, el endurecimiento y la petrificación de una metáfora no garantizan en modo alguno ni la necesidad ni la legitimación exclusiva de esa metáfora[16].

Ciertamente, toda persona que esté familiarizada con tales consideraciones ha sentido una profunda desconfianza hacia cualquier idealismo de esta especie, cada vez que se ha visto claramente convencido de la coherencia, omnipresencia e infalibilidad eternas de las leyes de la naturaleza; y ha sacado esta conclusión: aquí, todo aquello a lo que llegamos, sean las alturas del mundo telescópico, sean las profundidades del mundo microscópico, es tan seguro, tan acabado, tan infinito, regular y carente de defectos; la ciencia tendrá siempre algo que extraer de estos pozos y todo lo que encuentre estará en concordancia y no se contradirá. Qué poco se parece esto a un producto de la fantasía: pues, si lo fuese, en algún lugar tendría que dejarse adivinar la apariencia y la irrealidad. Contra esto, sin embargo, hay que objetar lo siguiente: si cada uno de nosotros tuviese una percepción sensorial diferente, si percibiésemos unas veces como un pájaro, otras como un gusano y otras como una planta, o si el mismo estímulo uno de nosotros lo viese rojo, otro azul e incluso un tercero lo escuchase como sonido, entonces nadie hablaría de dicha regularidad de la naturaleza, sino que se entendería como una creación de lo más subjetiva. Así pues: ¿qué es para nosotros, en suma, una ley de la naturaleza? No es algo que conozcamos en sí, sino solamente en sus efectos, es decir, en sus relaciones con otras leyes de la naturaleza que, a su vez, sólo nos son conocidas como relaciones. Por consiguiente, todas estas relaciones no hacen más que remitirse continuamente unas a otras y, en su esencia, son por completo incomprensibles para nosotros; de ellas tan sólo conocemos en realidad lo que nosotros aportamos, el tiempo, el espacio, es decir, relaciones de sucesión y números. Pero todo lo maravilloso que admiramos precisamente en las leyes de la naturaleza, aquello que reclama nuestra explicación y que sería capaz de seducirnos para que desconfiásemos del idealismo, justamente reside única y exclusivamente en el rigor matemático y en la inviolabilidad de las representaciones del tiempo y del espacio. Estas representaciones, sin embargo, las producimos en nosotros y desde nosotros con la misma necesidad con que la araña teje sus telas de araña; si estamos obligados a concebir todas las cosas únicamente bajo esas formas, entonces deja

[16] «La *imitación* se contrapone al conocimiento, en que el conocimiento justamente no trata de hacer valer una transposición, sino que quiere fijar la impresión sin metáfora y sin consecuencias. Con tal motivo la impresión se petrifica: primero atrapada y limitada por los conceptos, luego muerta y desollada y, como concepto, momificada y conservada. Sin embargo, no hay expresiones «propias», ni *conocimiento propio sin metáforas*. Pero la ilusión subsiste en ello, es decir, la *fe* en la *verdad* de las impresiones sensibles. Las metáforas más comunes, las usuales, valen ahora como verdades y como medida de las más extrañas. En sí, aquí domina sólo la diferencia entre costumbre y novedad, frecuencia y rareza. *Conocer* no es más que trabajar con las metáforas preferidas, por consiguiente una imitación ya no percibida como imitación. Por lo tanto, el conocimiento naturalmente no puede penetrar en el reino de la verdad. El *pathos* del impulso de verdad presupone la observación de que los distintos mundos metafóricos no están unidos entre sí y luchan unos contra otros, por ejemplo, el sueño, la mentira, etc., y la concepción usual y habitual: de ellos unos son más raros, otros más frecuentes. De este modo, el uso lucha contra la excepción, la regularidad contra lo inhabitual. De ahí la atención de la realidad diaria ante el mundo onírico. Ahora bien, lo raro y lo inhabitual están *más llenos de estímulos* — la mentira es percibida como un estímulo. *Poesía*». FP I, 19 [228].

de ser maravilloso que, hablando con propiedad, sólo concibamos en todas las cosas precisamente esas formas: pues todas ellas han de llevar en sí las leyes del número, y el número es justamente lo más admirable en las cosas. Toda la regularidad que tanto nos impresiona en las órbitas de los astros y en los procesos químicos coincide en el fondo con aquellas propiedades que nosotros aportamos a las cosas, de modo que, en realidad, somos nosotros mismos los que nos impresionamos. De esto resulta, en efecto, que esa creación artística de metáforas con la que comienza en nosotros toda percepción presupone ya esas formas, es decir, se realiza en ellas; sólo partiendo de la firme persistencia de estas formas primordiales se explica la posibilidad de que, posteriormente, a partir de las metáforas mismas se constituyera el edificio de los conceptos. Pues éste es una imitación de las relaciones de tiempo, de espacio y de número sobre el suelo de las metáforas[17].

2

Como hemos visto, en la construcción de los conceptos trabaja originariamente el *lenguaje*, en épocas posteriores la *ciencia*. Y así como la abeja construye las celdas y simultáneamente las llena de miel, así también la ciencia trabaja sin cesar en ese gran *columbarium* de los conceptos, necrópolis de la intuición, construyendo siempre plantas nuevas y más elevadas, apuntalando, limpiando y renovando las celdas viejas y, sobre todo, se esfuerza en llenar esa estructura elevada hasta la desmesura y en ordenar dentro de ella todo el mundo empírico, es decir, el mundo antropomórfico. Si ya el ser humano que actúa ata su vida a la razón y sus conceptos para no ser arrastrado ni perderse, el investigador construye su cabaña junto a la torre de la ciencia para poder cooperar en su edificación y para encontrar él mismo protección bajo el baluarte ya existente. En efecto, necesita protección: pues hay poderes terribles que permanentemente le acometen y que, en contra de la verdad científica, presentan «verdades» de especie completamente diferente con las más diversas etiquetas.

Ese impulso hacia la formación de metáforas, ese impulso fundamental del ser humano, que en ningún momento se puede eliminar porque con ello se eliminaría al ser humano mismo, no está en verdad dominado ni apenas domado por el hecho de

[17] He aquí una formulación del desarrollo maduro de estas ideas: «La voluntad de poder como *conocimiento*: no "conocer", sino esquematizar, imponer al caos regularidad y formas suficientes de manera que satisfaga nuestra necesidad práctica. En la formación de la razón, de la lógica, de las categorías, la necesidad ha sido determinante: la necesidad, no de "conocer", sino de subsumir, de esquematizar, con el objetivo de comprender, de calcular... poner en orden, proyectar lo similar, lo igual — el mismo proceso que lleva a cabo toda impresión sensorial, ¡ése es el desarrollo de la razón! Aquí no ha trabajado una "idea" preexistente: sino la utilidad, ya que sólo cuando vemos las cosas de forma tosca e impositivamente igualitaria, llegan a ser para nosotros calculables y manejables...; la finalidad en la razón es un efecto, no una causa: en toda otra especie de razón, de la que constantemente hay esbozos, la vida se malogra, — se torna confusa — demasiado desigual —. Las categorías son "verdades" sólo en el sentido en que condicionan nuestra vida: el espacio euclidiano es una tal "verdad" condicionada. (En sí, ya que nadie sostendrá la necesidad de que existan justamente seres humanos, la razón es, como el espacio euclidiano, una mera idiosincrasia de determinadas especies animales, una idiosincrasia junto a muchas otras...). La imperiosa necesidad subjetiva de no poder contradecir en este punto es una necesidad biológica: el instinto de la utilidad de razonar como nosotros razonamos lo llevamos en el cuerpo, nosotros somos prácticamente ese instinto... Pero qué ingenuidad, sacar de ahí la prueba de que poseamos por ello mismo una "verdad en sí"... El no-poder-contradecir demuestra una incapacidad, no una "verdad".» FP IV, 14[152].

que con sus evanescentes productos, los conceptos, se construya un mundo nuevo, regular y rígido, que es como una fortaleza para él. Dicho impulso se busca para su actividad un campo nuevo y un cauce distinto y los encuentra en el mito y, de modo general, en el arte. Constantemente confunde las rúbricas y las celdas de los conceptos introduciendo nuevas extrapolaciones, metáforas y metonimias; constantemente muestra el deseo de configurar el mundo existente del ser humano despierto haciéndolo tan multicolor, irregular, inconsecuente, inconexo, encantador y eternamente nuevo como lo es el mundo de los sueños. En sí, ciertamente, el ser humano despierto tan sólo tiene claro que está despierto gracias al rígido y regular tejido conceptual y, justamente por eso, llega a la creencia de que está soñando si, en alguna ocasión, el arte desgarra ese tejido conceptual[18]. Pascal tiene razón cuando afirma que, si todas las noches nos sobreviniese el mismo sueño, nos ocuparíamos de él en la misma medida que de las cosas que vemos todos los días: «Si un artesano estuviese seguro de soñar todas las noches durante doce horas seguidas que era rey, yo creo —dice Pascal— que sería exactamente tan dichoso como un rey que soñase todas las noches durante doce horas que era artesano»[19]. La vigilia de un pueblo al que los mitos agitan poderosamente, como es el caso de los griegos antiguos, es, de hecho, gracias al prodigio que constantemente se produce, tal y como el mito lo supone, más parecida al sueño que a la vigilia del pensador científicamente lúcido. Cuando cualquier árbol puede ponerse a hablar como una ninfa o cuando bajo la apariencia de un toro un dios puede raptar doncellas, cuando la propia diosa Atenea es vista de repente en compañía de Pisístrato recorriendo los mercados de Atenas en un hermoso carro de caballos —y esto el honrado ateniense lo creía—, entonces, como en los sueños, todo es posible en cualquier momento, y la naturaleza entera ronda al ser humano como si sólo fuese la mascarada de los dioses, quienes engañando con sus transfiguraciones a los seres humanos no estarían sino divirtiéndose.

Pero el propio ser humano tiene una invencible tendencia a dejarse engañar y queda como encantado de felicidad cuando el rapsoda le narra cuentos épicos como si fuesen verdaderos o cuando en una representación teatral el actor interpreta al rey más regiamente de lo que la realidad lo muestra. El intelecto, ese maestro de la ficción, está libre y sin la carga de su ordinario servicio de esclavo tanto tiempo cuanto puede engañar sin *causar daño* y, entonces, celebra sus Saturnales; nunca es tan exuberante, tan rico, tan orgulloso, tan ágil y tan temerario. Con gozo creador arroja las metáforas sin orden ni concierto y cambia de sitio los mojones fronterizos de la abstracción de tal manera que, por ejemplo, llama a la corriente el camino móvil que lleva al ser humano allí donde éste habitualmente llega andando. En esos momentos el intelecto se ha quitado de encima el estigma de la servidumbre: si de ordinario se esfuerza con sombría diligencia en mostrarle el camino y los instrumentos a un pobre individuo que suspira por la existencia y se lanza a conseguir, como un siervo, presa y botín para su señor, ahora se ha convertido en señor y puede borrar de su semblante la expresión de indigencia. Todo lo que ahora haga tendrá el sello de la ficción, a diferencia de lo que antes hacía, que llevaba el de la distorsión. Copia la vida humana, pero la toma por una cosa buena y parece estar muy satisfecho con ella. Aquel gigantesco entramado y andamiaje de los conceptos, aferrándose al cual el ser humano indigente va salvando la vida, es, para el intelecto

[18] Cfr. NT, cap. 1.
[19] Pascal, B., *Pensées*, ed. Brunschwicg, 386.

liberado, solamente un armazón y un juguete para sus más temerarias obras de arte: y cuando lo destruye, lo arroja sin orden ni concierto, o con ironía lo vuelve a componer, uniendo lo más diverso y separando lo más afín[20], entonces revela que no necesita de aquellos auxilios extremos de la indigencia y que ahora no se guía por conceptos sino por intuiciones. Ningún camino regular conduce de estas intuiciones al país de los esquemas fantasmales, de las abstracciones: para aquéllas no está hecha la palabra, el ser humano enmudece al verlas o habla solamente en metáforas prohibidas y en inauditas concatenaciones conceptuales con el fin de corresponder creativamente a la impresión de la poderosa intuición presente, al menos, destruyendo y burlándose de las antiguas barreras conceptuales.

Hay épocas en las que están juntos el ser humano racional y el ser humano intuitivo, el uno angustiado ante la intuición, el otro mofándose de la abstracción; este último es tan irracional, pues, como poco artístico el primero. Ambos desean dominar la vida: éste sabiendo afrontar las necesidades más esenciales mediante previsión, prudencia y regularidad, aquél sin ver, como un «héroe superalegre», esas necesidades y tomando como real solamente la vida fingida en apariencia y en belleza. Allí donde el ser humano intuitivo, como, por ejemplo, en la Grecia más antigua, maneja sus armas de modo más potente y victorioso que su contrario, en circunstancias favorables puede formarse una cultura y fundarse el señorío del arte sobre la vida; esa ficción, esa negación de la indigencia, ese brillo de las intuiciones metafóricas y, en general, esa inmediatez del engaño acompañan a todas las manifestaciones de una vida así. Ni la casa, ni el paso, ni la indumentaria, ni el cántaro de barro revelan que la necesidad los inventó; es como si en todos ellos pretendiera expresarse una dicha sublime y una serenidad olímpica y, por así decirlo, un jugar con la seriedad. Mientras que el ser humano guiado por conceptos y abstracciones únicamente con esta ayuda previene la desgracia, sin ni siquiera obtener felicidad de las abstracciones, aspirando a estar lo más libre posible de dolores, el ser humano intuitivo, manteniéndose en medio de una cultura, cosecha a partir ya de sus intuiciones, exceptuando la prevención contra el mal, una claridad, una jovialidad y una redención que afluyen constantemente. Es cierto que, *cuando* sufre, su sufrimiento es más intenso; y hasta sufre con mayor frecuencia porque no sabe aprender de la experiencia y una y otra vez tropieza en la misma piedra en la que ya había tropezado. Además, en el sufrimiento es tan irracional como en la dicha, grita como un condenado y no encuentra ningún consuelo. ¡De qué forma tan diferente se mantiene el ser humano estoico en idéntica adversidad, enseñado por la experiencia y dominándose a sí mismo mediante conceptos! Él, que de ordinario tan sólo busca sinceridad, verdad, librarse de engaños y protección ante sorpresas que cautivan, ahora, en la desgracia, lleva a cabo la obra maestra de la ficción, como aquél en la dicha; no presenta un rostro humano que se contrae y se altera sino, por así decirlo, una máscara con digna simetría en los rasgos, no grita, ni siquiera altera su voz. Cuando un nubarrón de tormenta descarga sobre él, entonces se envuelve en su manto y se va bajo el aguacero a paso lento.

[20] «La verdad y la mentira son algo fisiológico. La verdad como ley moral — dos fuentes de la moral. La esencia de la verdad juzgada por sus efectos. Los efectos seducen a admitir "verdades" no demostradas. En la lucha de tales "verdades", que viven en virtud de la fuerza, se muestra la necesidad de encontrar otro camino. O explicándolo todo a partir de ahí, o bien ascendiendo a ella partiendo de los ejemplos, de los fenómenos. Descubrimiento maravilloso de la lógica. Preponderancia gradual de las fuerzas lógicas y limitación de lo que es posible saber. Reacción continua de las fuerzas artísticas y limitación a lo que es digno de saberse (juzgado según el efecto)». FP I, 19 [102].

EXHORTACIÓN A LOS ALEMANES

Queremos que se nos escuche, pues hablamos como augures y la palabra del augur, sea éste quien sea y resuene su voz donde resuene, siempre tiene el derecho a manifestarse; vosotros, a quienes ese mensaje se dirige, tenéis en contrapartida el derecho de decidir si queréis tomar a vuestros augures por hombres sinceros y juiciosos que no elevan su voz por otros motivos sino porque estáis vosotros en peligro y ellos están horrorizados de encontraros tan mudos, tan indiferentes y tan desprevenidos. No obstante, lo que estamos legitimados para testimoniar de nosotros mismos es que os hablamos con el corazón en la mano y que, al hacerlo, no deseamos ni buscamos sino aquello que es genuinamente nuestro en la misma medida en que también es genuinamente vuestro, — a saber, la prosperidad y el honor del espíritu alemán y del nombre alemán.

Se os anunció la fiesta celebrada en *Bayreuth* en mayo del año pasado: en ese lugar se depositó una poderosa piedra fundacional bajo la cual enterramos para siempre muchos temores; con ella creímos que nuestras más nobles esperanzas alcanzaban una victoria definitiva — o, más bien, como hoy lo hemos de decir con más precisión, con ella imaginamos que esas esperanzas obtenían la victoria[1]. Porque ¡ay!, en tales imaginaciones había mucha ilusión: todavía están vivos ahora aquellos temores; y aunque nosotros tampoco nos hayamos olvidado en modo alguno de tener esperanzas, nuestra presente exhortación y llamada de auxilio bien da a entender que en nosotros predomina el miedo por encima de la esperanza. Sois vosotros, sin embargo, aquello a lo que apunta nuestro temor: es posible que no deseéis saber nada de lo que ha sucedido y quizá por mera ignorancia queráis impedir que alguna cosa suceda. No obstante, hace ya mucho tiempo que ser tan ignorantes carece de sentido; más aún, incluso parece casi imposible que alguien todavía ahora lo continúe siendo después de que el grande, valiente, indomable e irresistible luchador *Richard Wagner* se haya hecho responsable durante décadas, ante la expectante atención de casi todas las naciones, de esas ideas a las que en su obra de arte de Bayreuth ha dado la última y suprema forma y una consumada perfección verdaderamente triunfal. Si aun ahora le

1. Este texto fue un encargo hecho a Nietzsche por Wagner a través de Emil Heckel, miembro del comité patrocinador de los festivales de Bayreuth. Su motivo inmediato eran las dificultades económicas por las que continuamente atravesaban los proyectos wagnerianos, por lo que su finalidad propiamente dicha era la de recaudar fondos. Sobre el disgusto que a Nietzsche le produjo este encargo, cfr. la carta a Rohde de 18 de octubre de 1873. Una vez redactado y aprobado por Wagner, el comité asustado por la radicalidad del texto decidió, sin embargo, que no se publicase, prefiriendo otra redacción más suave realizada por Adolf Stern, un profesor de literatura alemana. Cfr. también la carta a C. v. Gersdorff de 7 de noviembre de 1873.

impidierais que ni tan siquiera desenterrase el tesoro que tiene la voluntad de regalaros: ¿qué beneficio pensáis que con ello habríais conseguido? Esto precisamente es lo que una y otra vez se os ha de repetir de manera pública y apremiante para que sepáis lo que sucede en nuestros días y para que ya no vuelva a estar nunca más en vuestras manos la opción de representar el papel de ignorantes. Porque desde este instante todas las otras naciones serán testigo y juez del espectáculo que ofrezcáis; y en su espejo podréis volver a encontrar de manera aproximada vuestra propia imagen, con los mismos trazos con los que algún día os la mostrará con toda justicia la posteridad.

Supongamos que con ignorancia, con desconfianza, con artimañas, burlas y calumnias lograrais que el edificio que se eleva sobre la colina de Bayreuth se convirtiera en inútiles ruinas; supongamos que con impaciente mala voluntad ni siquiera permitierais que se tornara realidad la obra ya perfectamente acabada, ni consintierais que ésta produjera su efecto y que diera testimonio de sí misma: en tal caso tendréis que sentir temor ante el juicio de aquella posteridad en la misma medida en que os habréis de avergonzar ante los ojos de esos contemporáneos vuestros que no son alemanes[2]. Si en Francia o en Inglaterra o en Italia un hombre, después de haberles regalado a los teatros, a despecho de todos los poderes y pareceres públicos, cinco obras de un estilo particularmente grande y poderoso, las cuales de norte a sur no cesan de ser reclamadas y aplaudidas, — si un hombre de tales características proclamase lo siguiente: «¡Los teatros actualmente existentes no están en consonancia con el espíritu de la nación y, considerados como arte público, son una deshonra! ¡Ayudadme a prepararle un habitáculo al espíritu nacional!», ¿no se pondría toda la nación a prestarle auxilio, aunque sólo fuese — por sentido del honor? ¡Sin la menor duda! En tal caso, y para evitar la maledicencia, no sólo actuaría con premura el sentido del honor, ni sólo reaccionaría con urgencia el ciego temor; si se diera esa situación, vosotros podríais compartir los sentimientos, las enseñanzas y la sabiduría, podríais regocijaros desde lo más profundo de vuestro corazón, participando de la alegría de decidiros a aportar vuestra colaboración. Todas vuestras ciencias estarán generosamente provistas de costosos laboratorios: ¿y vosotros queréis manteneros al margen sin mover ni un solo dedo cuando se le tenga que construir al emprendedor y osado espíritu del arte alemán un taller semejante? ¿Podéis nombrar un momento cualquiera de la historia de nuestro arte en el que hayan necesitado una solución problemas más importantes, un momento en el que se haya presentado una oportunidad con más posibilidades de llevar a cabo experiencias fecundas, que el momento actual, en el cual la idea que Richard Wagner ha llamado la «obra de arte del futuro» ha de hacerse presente, un presente que se podrá percibir y palpar? ¡Quién podría ser lo bastante temerario para querer siquiera imaginar — ese movimiento de ideas, de acciones, de esperanzas y talentos que se iniciará con esa obra, de manera que, ante los ojos afines de sabios representantes del pueblo alemán, el colosal edificio de cuatro torres de los Nibelungos se levante del suelo siguiendo el ritmo que sólo es posible aprender de su creador, ese movimiento que surgirá hacia espacios abiertos de máximo alcance, de suma fecundidad y de pletórica esperanza! Y, en cualquier caso, el iniciador de semejante movimiento no tendría toda la responsabilidad si la ola hubiera de comenzar

[2] Para redactar este escrito, Nietzsche tiene delante el discurso pronunciado por el propio Wagner el 23 de mayo de 1872 con motivo del inicio de los trabajos del *Festspielhaus* de Bayreuth, y otro escrito de Emil Heckel de similares características al que él se propone escribir. Cfr. la carta a Heckel de 19 de octubre de 1873.

enseguida a descender y la superficie tuviera que volver a estar en calma, como si nada hubiese ocurrido. Pues si nuestra primera preocupación ha de ser que la obra pueda llevarse a cabo y que cobre realidad, como segunda preocupación, ciertamente, y con un peso no menor, también nos oprime la duda de si acaso tendremos bastante madurez, suficiente preparación y la receptividad adecuada para conducir en todo caso el descomunal e inminente efecto en la amplitud y en la profundidad que le corresponden.

Creemos haber notado que, en cualquier sitio en el que Richard Wagner haya causado escándalo o acostumbre a causarlo, allí hay escondido un problema grande y fecundo de nuestra cultura; ahora bien, aunque ese escándalo no haya dado lugar sino a oscuras críticas y burlas, y sólo muy rara vez haya servido para reflexionar, ello nos sugiere en ocasiones la humillante sospecha de si quizá el famoso «pueblo de los pensadores» ya haya dejado de pensar y acaso haya trocado el pensamiento por la arrogancia. ¡A cuántos discursos llenos de malentendidos hay que contrarreplicar tan sólo para, por una parte, prevenir que no se confunda el acontecimiento de Bayreuth de mayo de 1872 con la fundación de un nuevo teatro y, por la otra, para explicar por qué al sentido de aquella empresa no le puede corresponder ninguno de los teatros existentes! ¡Cuántos esfuerzos cuesta conseguir que quienes están ciegos, sea intencionadamente o sin habérselo propuesto, vean con claridad que bajo el nombre de «Bayreuth» no sólo hay que tener en cuenta una determinada cantidad de personas, algo así como un partido con apetencias musicales específicas, sino a toda la nación, e incluso que más allá de las fronteras de la nación alemana se está llamando para que participen de manera seria y activa a todos aquellos a quienes les importa de corazón el ennoblecimiento y la purificación del arte dramático, los cuales han entendido el maravilloso presentimiento de Schiller de que quizá un día a partir de la ópera la tragedia se desarrollará en una figura más noble. Quien todavía no se haya olvidado de ejercer al menos su capacidad de pensar —aun cuando sólo sea por sentido del honor—, ése tiene que sentir y proteger una empresa artística en cuanto fenómeno *moral* digno de ser pensado, una empresa a la que le da soporte en este grado la voluntad altruista y dispuesta al sacrificio de todos los participantes y a la cual convierte en sagrada la profesión de fe seriamente expresada por ellos mismos, a saber: que piensan de un modo digno y sublime respecto al arte alemán y, sobre todo, que esperan de la música alemana y de su acción transfiguradora sobre el drama popular el acicate más importante de una vida original, acuñada con rasgos alemanes. Así pues, tengamos fe incluso en algo más elevado y más universal: el alemán sólo aparecerá ante las otras naciones como digno de veneración y portador de salvación cuando haya demostrado que es temible, pero que *por la extrema tensión de sus más altas y nobles fuerzas artísticas y culturales quiere hacer olvidar que lo es.*

Hemos pensado que teníamos el deber de recordar en este momento esta nuestra tarea alemana, y que lo teníamos que cumplir precisamente ahora, cuando hemos de exigir que con todas las fuerzas se ofrezca soporte a una gran acción artística del genio alemán. Dondequiera que se hayan mantenido en nuestra agitada época centros de seria reflexión, de allí esperamos escuchar una voz amable y llena de simpatía; en particular, no se convocará en vano a las Universidades, Academias y Escuelas de Bellas Artes de Alemania para que, de manera individual o colectiva, se declaren de acuerdo con el apoyo exigido: como asimismo los representantes políticos de la prosperidad alemana en el Parlamento y en las Dietas regionales tendrán una importante ocasión de considerar que el pueblo está ahora más necesitado que nunca de purifica-

ción y de consagración mediante la sublime magia y el sublime pavor del genuino arte alemán, a no ser que los impulsos fuertemente excitados de la pasión política y nacional, y los rasgos que hemos descrito de la fisonomía de nuestra vida a la caza de la felicidad y del placer, hagan que nuestros descendientes tengan que confesar que nosotros, los alemanes, comenzamos a perdernos a nosotros mismos cuando por fin nos habíamos vuelto a encontrar.

CUARTA PARTE
CONSIDERACIONES INTEMPESTIVAS

PREFACIO

Las meditaciones del joven Nietzsche no se limitaban a reconstruir eruditas teorías sobre el coro primigenio de la tragedia griega o sobre las letales consecuencias de los cambios auspiciados por Sócrates e introducidos por Eurípides en el arte antiguo. Su inquieta sensibilidad no se contentaba con explicar temas académicos, como la métrica de la poesía clásica o la retórica de los oradores greco-romanos, aunque al hacerlo transformase la manera habitual de tratarlos. Su visión de la historia no le llevaba a meras añoranzas de vida entre monumentos hermosos, en una Arcadia soñada, porque para él la tarea del verdadero filólogo tenía que ser, como la de todo antropólogo que se precie, una labor comparativa, crítica y generadora de futuro, en la que el conocimiento de esa otra posibilidad ya realizada, la de la Grecia en la edad trágica, modelo perdurable de máxima excelencia, nos ha de mover a descubrir por contraste las barbaridades de nuestra época, a tratar de alterar nuestra raquítica forma de vivir, a imaginarnos de otro modo, esto es, a luchar por una cultura más sana y pletórica, cuyos gérmenes están apuntando entre nosotros en ámbitos insospechados y requieren nuestro atento cuidado. En efecto, el capítulo 15 de *El nacimiento de la tragedia* ya acababa con una explícita demostración de este compromiso ineludible: «llamamos aquí con ánimo conmovido a las puertas del presente y del futuro [...]. La red del arte que está extendida sobre la existencia ¿habrá de ser tejida de manera cada vez más firme y delicada, bien sea bajo el nombre de religión o bajo el de ciencia, o le está destinado el desgarrarse en jirones, bajo el trajín y el vértigo inquietantemente bárbaros que a sí mismos se llaman ahora «el presente»? — Preocupados, pero no desconsolados, permanecemos unos instantes al margen, como los contemplativos a quienes les está permitido ser testigos de esas luchas y transiciones enormes. ¡Ay! ¡La magia de esas luchas reside en que quien las observa tiene también que participar en ellas!»[1].

Desde los primeros meses de 1872, publicada ya su *opera prima*, y hasta el otoño de 1876, Nietzsche se comprometió de hecho en varios combates, tanto privados como públicos, de notables repercusiones. El mejor testimonio de esa lucha lo conforman cuatro libros raros, a menudo desconocidos por los lectores de su legado más famoso, pero que tienen riquezas de oro escondidas y méritos suficientes para que nos adentremos en su conocimiento y precisemos su situación y su peculiar estructura. Esos cuatro escritos, titulados *David Strauss, el confesor y el escritor*, *Ventajas e inconvenientes de la historia para la vida*, *Schopenhauer como educador* y *Richard Wagner en Bayreuth*, respectivamente, constituyen los primeros y únicos volúmenes numerados de una mis-

[1] Cfr. más arriba, GT, 15.

ma serie que su creador denominó con un nombre desconcertante, *Consideraciones Intempestivas*. Veamos brevemente cómo se gestaron y para qué.

Puede ser útil saber que ya un fragmento póstumo de 1871 indicaba que el joven catedrático ordinario de filología clásica de la Universidad de Basilea deseaba publicar un conjunto de volúmenes con el título de *Ensayos filológicos de Friedrich Nietzsche*. En ese contexto *El nacimiento de la tragedia* no es sino el desarrollo de uno de los problemas, o la síntesis de algunos problemas, sobre los que él expondría sus investigaciones, pues el horizonte de sus intereses era bastante más amplio de lo que el tema específico de esa obra puede sugerir. He aquí el índice del «volumen primero» de tales ensayos:

«Introducción. La formación clásica y el filólogo del futuro.
1. Sobre la cuestión homérica.
2. El certamen.
3. Sobre los *Erga* de Hesíodo.
4. Orígenes de la lírica.
5. Conjeturas sobre los poetas líricos.
6. Teognis.
7. Las *Coéforas* de Esquilo.
8. Demócrito.
9. Sócrates y la tragedia griega.
10. Sobre la rítmica.[2]»

Como ya se advierte en lo que habría de constituir la cuestión capital de la «Introducción» a ese primer volumen, Nietzsche estaba especialmente preocupado por la «formación», de sus alumnos y su modelo era la «formación clásica». Tenía motivos para tal desazón, pues en absoluto se sentía satisfecho del trabajo que llevaban a cabo sus colegas en las facultades de filología. A él le parecía que, en lugar de transmitir para una adecuada formación los mejores frutos que el cultivo de las obras de los grandes clásicos posibilita, esos eruditos se habían degradado, acomodándose a las miopes demandas del mundo moderno; de ahí la exigencia de un «filólogo del futuro» que logre asumir otro tipo de tareas formativas, marcadas por interrogantes filosóficos y culturales de raigambre helénica, más allá de meras cuestiones técnicas de lingüística y bibliografías inacabables. A exponer con buenos argumentos esta cuestión dedicará Nietzsche muchas de sus energías, apenas acabada la publicación de su primer libro. En enero de 1872 comenzará una serie de conferencias, que en principio pensaba que serían seis en total. Esas intervenciones públicas versaban *Sobre el futuro de nuestros centros de formación*. Impartió cinco, de enero a marzo, con éxito de oyentes, luego revisó los textos, preparó incluso la portada para el libro que las contendría, pero todos esos esfuerzos quedaron inacabados sin ver la luz pública y hoy componen uno de sus escritos póstumos, una especie de pausado diálogo platónico con la figura de Schopenhaeur como el nuevo Sócrates del momento. Ahora bien, éste era uno de los flancos de su armazón, uno de sus principales intereses, pues al margen del tenso silencio que se prolongó durante meses, roto por una estridente y durísima polémica que se enzarzó en torno a *El nacimiento de la tragedia*, su autor seguía meditando sobre otras realizaciones de los griegos, en especial sobre los filó-

[2] FP I, 9 [43].

sofos anteriores a Platón, los grandes presocráticos como Heráclito y Demócrito, Pitágoras y Empédocles, Anaximandro y Parménides, y a ellos dedicó también un sostenido esfuerzo de redacción un año después, aunque tampoco llegó a preparar un manuscrito para la imprenta, nos referimos a ese otro formidable escrito póstumo llamado *La filosofía en la época trágica de los griegos*, que hoy podemos leer complementándolo con los textos de los cursos universitarios sobre *Los filósofos preplatónicos*.

No es de extrañar esta abundancia de materiales sobre aquellos filósofos originarios, pues a Nietzsche le urgía vitalmente clarificarse sobre interrogantes que ya nunca le abandonarán: qué es la filosofía, y, sobre todo, qué es el filósofo del conocimiento trágico, como lo fueron ejemplarmente en su vida y en sus obras los filósofos griegos, esos eternos modelos en que inspirarse. Muchas de sus notas intentan describir la naturaleza de tal filósofo, percibida como una lucha entre arte y conocimiento. Y ya que fue posible esa figura plural de filósofo ejemplar en época de vida afirmativa como la Grecia de la edad trágica, se habrá de perfilar también de manera plástica y palpable qué debe ser hoy la filosofía, cómo ha de vivir hoy un filósofo, el filósofo entendido como médico de la cultura, aunque se sea el último de tales filósofos y el rastro se esfume y desaparezca como el sol en el ocaso, pesadilla que también le atormentó. Esta decisiva cuestión, como luz roja intermitente, arroja ráfagas de reflexiones aquí y allá en todo lo que Nietzsche redacta por entonces.

A lo largo de 1872 ese inquieto profesor de filología maltratado por sus colegas compone también *Cinco prólogos para cinco libros no escritos*, en los que de manera condensada, como preludio de posteriores aforismos, recupera fragmentos que se quedaron entre sus carpetas en la revisión final de *El nacimiento de la tragedia*, éste es el caso, por ejemplo, de una terrible dilucidación sobre la guerra, el trabajo y la nación, expuesta de manera cruel en *El Estado griego*. Amplía allí también su conferencia de toma de posesión de la cátedra y sus notas sobre la epopeya en el estudio que redacta sobre una de las características esenciales de la educación griega, el *certamen* de Homero, o sobre la rivalidad, tema a complementar con el tratamiento del amor, fundamentado en textos presocráticos. Por las mismas fechas resume sus pensamientos sobre el futuro de los *centros de formación*, y concreta las meditaciones en torno a la filosofía con el ejemplo de un pensador contemporáneo desatendido, *Schopenhauer* y con el desarrollo de una cuestión nuclear, a saber, el misterioso impulso hacia la *verdad*. Este antecedente explica que en 1873 pueda dictar ya el resultado más redondo al que había llegado por entonces sobre este último problema, esto es, ese ensayo magistral y revolucionario que tituló *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. En fin, comenzó a preparar nuevos cursos redactando notas sobre *métrica* y sobre *retórica*, testimonios bien elocuentes de su atención preferente sobre el tema del *lenguaje*, síntoma de que también en él se estaba gestando un giro de fortísimas consecuencias, y quizá convenga no olvidar que, prosiguiendo con el ya citado tema de la filología del futuro y la preocupación por alumbrar a ese filólogo en ciernes en el que sería posible convertirse, Nietzsche dictó en el invierno de 1875-1876 un curso sobre *El culto griego a los dioses*. La religión de los antiguos, el aleccionador contraste con el cristianismo y el budismo, la frágil vida de los mitos y las opacidades de las inconsecuentes creencias que pueblan la Modernidad son otros tantos factores que multiplican el denso entramado de la enmascarada filosofía de ese joven profesor que veneraba a los griegos del siglo VI.

Acaso hayamos dibujado así, en sus principales rasgos, los paisajes más visitados del panorama en el que se enmarcan las obras que ahora podemos abordar, las cuatro *Intempestivas* (1873-1876). Estos textos, como lagos de montaña alimentados por

corrientes comunes que a todos los atraviesan, combinan aguas de esos manantiales que hemos enumerado: la formación clásica, los filósofos presocráticos, el lenguaje y la retórica, la verdad y la mentira, la labor de los filólogos, las respuestas de la religión y el arte, las insuficiencias del presente, la necesaria figura del filósofo trágico en ciernes. Expondremos a continuación el sentido de esa serie de ensayos desde la óptica de su propio autor.

Un fragmento póstumo de verano-otoño de 1873 contiene el siguiente:

«*Proyecto de las Consideraciones Intempestivas.*
1873 David Strauss.
Ventajas e inconvenientes de la historia.
1874 Leer mucho y escribir mucho.
El erudito.
1875 Institutos de bachillerato y Universidades.
Cultura de soldados.
1876 El maestro absoluto.
La crisis social.
1877 Sobre religión.
Filología clásica.
1878 La ciudad.
Esencia de la cultura (original-).
1879 Pueblo y ciencia natural.[3]»

Cuando acababa de publicar la primera de esas *Consideraciones*, Nietzsche esboza un plan para siete años, en el que redactaría nada menos que trece *Intempestivas*, alguna de ellas sobre temas que están lejos de la filología, como la cultura de los soldados, el pueblo y la ciencia natural, o la crisis social. Por otra parte, aunque D. Strauss simbolice la deplorable tipología del «filisteo de la formación (*Bildungsphilister*)», o la de quien ahoga el aliento de la cultura y por eso merece que le llamen «cultifilisteo (*Kulturphilister*)», los malos filólogos y demás colegas pequeñoburgueses de las ciencias del espíritu aquí reciben un tratamiento crítico específico bajo otra modalidad menos analizada, la del docto o erudito. Estas figuras sufrirán una finísima disección, más aún, una implacable y veraz vivisección, pues no nos hallamos ante una ocurrencia pasajera que quedó en afortunada acuñación verbal o en entretenida anécdota de relleno, las notas póstumas demuestran que aquí tomaba cuerpo una necesidad íntimamente sentida, como comprobamos en el fragmento inmediatamente siguiente, el 29 [164], esta vez sin compromisos temporales y con significativas variaciones temáticas:

«1. Preludio.
2. - - -
3. La tribulación de la filosofía.
4. El erudito.
5. El arte.
6. La escuela superior.
7. Estado, guerra, nación.
8. Social.

[3] FP I. 29 [163].

9. Filología clásica.
10. Religión.
11. Ciencia natural.
12. Leer y escribir, prensa.
13. Camino hacia la libertad (como epílogo).»

Si se admite que el «preludio» puede aludir a la *Intempestiva* ya redactada sobre Strauss y que la segunda de esta nueva serie, aquí de título indescifrable, puede apuntar a la que enseguida dedicará a la historia, entonces hemos de subrayar que la filosofía ya aparece como tema destacado de estudio detenido; que la antes denominada «cultura de soldados» ahora se especifica como «Estado, guerra, nación»; y que el sentido último de toda la voluminosa serie se resume en «Camino hacia la libertad», epílogo que no sólo anuncia la figura del «espíritu libre» y los cantos del «pájaro libre» de años posteriores, sino que también sintetiza lo que viene a ser esta especie de viacrucis de trece estaciones para su creador: un camino doloroso hacia la liberación personal, un soltar lastre y desprenderse de amarras que impiden la libertad de movimientos, la navegación autónoma, el legítimo atrevimiento de tener el valor de pensar por sí mismo, ganado tras arduas batallas. La libertad no es aquí un dato del que se parte, no es un supuesto antropológico general, al contrario, es una meta que se consigue a duras penas, mediante una especie de purga de la mente y el corazón, de costoso desaprendizaje de imposturas y heteronomías, pseudoproblemas y supersticiones: la libertad es una elevada fortaleza a conquistar, un objetivo por el que combatir.

En notas de meses posteriores, del otoño de 1873 y el invierno de 1873-1874, se encuentra otro «Proyecto de las *Consideraciones Intempestivas*»:

«1. El filisteo de la formación.
2. Historia.
3. Filósofo.
4. Eruditos.
5. Arte.
6. Maestro.
7. Religión.
8. Estado. Guerra. Nación.
9. Prensa.
10. Ciencias naturales.
11. Pueblo. Sociedad.
12. Comunicaciones.
13. Lenguaje.[4]»

Destaca ahora esto último, la cuestión del lenguaje, acompañada por el redoblado interés por el fenómeno de las comunicaciones, sea en el proceso de transmitir sensaciones, como hace el arte, sea en el sentido utilizado por los medios para las masas, es decir, la prensa. Como modelo de comunicación artística se perfila el caso de Wagner, en coherencia con lo ya afirmado en los capítulos de la parte final de *El nacimiento de la tragedia*. De hecho, un fragmento de comienzos y primavera de 1874 lo confirma, con un dato importante, pues por esta anotación sabemos, en primer lugar,

[4] FP I, 30 [38].

que Nietzsche deseaba redondear una colección de ensayos dedicada al tema global de *Lo griego y lo bárbaro*, del que formaban parte el citado libro sobre *la tragedia ática* nacida del espíritu de la música como su primer volumen ya publicado y a punto de reeditarse; un segundo que por entonces pensaba que pronto podría acabar, tarea fácil si aprovechaba sus notas y cursos y ampliaba lo que ya había redactado, titulado *Platón y sus predecesores*; y un tercer volumen que estaría consagrado a los oradores antiguos, *Cicerón y Demóstenes*. Como ya dijimos, también para este tema contaba con abundantes escritos y cursos dedicados a la oratoria y la retórica. Ahora bien, esa colección de ensayos era independiente de la otra que estaba llevando a cabo de manera simultánea, la compuesta por las *Consideraciones intempestivas*, que en ese momento deseaba que contemplase los temas siguientes:

«Strauss.
Historia.
Leer y escribir.
El año del voluntariado.
Wagner.
Institutos de bachillerato y Universidades.
Cristiandad.
Maestros absolutos.
Filósofo.
Pueblo y cultura.
Filología clásica.
El erudito.
Esclavitud de los periódicos.[5]»

Varios de estos núcleos temáticos pasarán en forma de capítulos al texto de la *Tercera Intempestiva*, la publicada poco después tras varios meses de vacilaciones con el título definitivo de *Schopenhauer como educador*. Pero el proyecto no hacía sino consolidarse, sin disminuir la cantidad, *trece*, siempre trece volúmenes, como si de un número mágico o sagrado se tratase, pues durante el invierno-primavera de 1875 confeccionó Nietzsche un plan en el que enumeraba las *Intempestivas* restantes, todavía por escribir, de la 4 a la 13, y aún hizo más: enseñado por la experiencia, distribuyó el tiempo de su redacción a lo largo de los años siguientes, contando con una obra o dos como máximo por año, de 1875 a 1880, del curioso modo que transcribimos:

«1875 4 5 Filolog. Wagner
1876 6 Prensa.
1877 7 8 Religión. Escuela.
1878 9 10 Socialismo. Estado.
1879 11-12 Mi plan. Naturaleza.
1880 13 El camino de la liberación.[6]»

Probablemente esta distribución le pareció luego excesivamente lenta, porque lo bien cierto es que a continuación, en esa misma carpeta de apuntes, se halla otra nota

[5] FP I, 32 [4].
[6] FP II, 1ª, 1 [3].

póstuma, en la que contempla que en la Pascua de 1878 podría haber conseguido ya redactar las 800 páginas del ambicioso proyecto, con sólo tres meses de trabajo por volumen, con lo cual, como dice en la última línea del apunte, «así pues, a los 33 años de edad habré acabado las Intempestivas.» Una vez más, la enumeración que ahora efectúa contiene peculiaridades que merecen observarse:

«Preludio. El filisteo de la cultura.
1. Historia
2. Filosofía.
3. Antigüedad.
4. Arte.
5. Religión.
6. Escuela.
7. Prensa.
8. Estado.
9. Sociedad.
10. Hombre como yo.
11. Naturaleza.
12. El camino de la liberación.[7]»

Extraño resulta que en 1875 no aparezca Wagner en el listado, a no ser que el volumen 4 (el quinto de la serie, en realidad), que está dedicado al arte, lo aluda, como hace con respecto a Schopenhauer el volumen consagrado a la filosofía. Enigmático es, en efecto, el escrito que trata de un «hombre como yo», aunque si el titulado aquí «Antigüedad» señala hacia lo que se conoce como «Nosotros, filólogos», entonces acaso sea correcto entenderlo como una manera autocrítica de referirse a los doctos o eruditos. Bastaría en todo caso con recordar esta enumeración temática para deshacer la lectura que interpreta estas *Consideraciones* como tratados personalizados o estudios en torno a determinadas personalidades, unos incondicionalmente a favor de ellas (Shopenhauer, Wagner) y otros, furibundamente en contra (D. Strauss, ciertos discípulos de Hegel). Pero de haber una persona como eje de todos estos análisis, ésa sería la de su autor, y por un motivo esencial, porque en ellos se sincera con el firme propósito de liberarse de lo que le pesa y esclaviza, de ahí, por tanto, la veta testimonial y autobiográfica que los atraviesa, y que él mismo destacará con orgullo cuando se reinterprete al releerse en su madurez. Esta fuerte implicación personal a lo largo de todo el proyecto se confirma en otra nota póstuma, esta vez de la primavera-verano de 1875, que dice así:

«*Planes para la vida.*
Consideraciones intempestivas. Para los años de mi vida en que estaré en la treintena.
Los griegos. Para los años de mi vida en que estaré en los cuarenta.
Discursos a la humanidad. Para los años de mi vida en que estaré en los cincuenta.[8]»

Es emotivo tropezar con esta planificación privada, íntima y no destinada a nadie más que a sí mismo, cuando sabemos los duros golpes que le deparará el destino a la

[7] FP II, 1ª, 1 [4].
[8] FP II, 1.ª, 5 [42].

persona de Nietzsche, irrecuperablemente enfermo antes de cumplir los cuarenta y cinco años. Sabemos ahora, no obstante, que las *Intempestivas* tienen algo profundamente relacionado con la edad, tal como el filósofo alemán contemplaba su vida, como si en torno a los treinta conviniera ir desnudándose de prejuicios y obteniendo una visión personal de esos trece nudos temáticos insistentemente enumerados con suficiente homogeneidad. Ese verano de 1875 también fue el momento de diseñar «planes de todo tipo», esta vez mucho más concretos y detallados, pero sin perder de vista el ambicioso proyecto general: «Prosecución gradual de mis *Consideraciones Intempestivas*, en primer lugar, *Richard Wagner en Bayreuth, Los filólogos* y *Sobre religión*[9].»

De hecho, las energías de los meses siguientes se canalizaron de acuerdo a lo aquí establecido, como los cuadernos confirman. Y aunque el ritmo fue más lento de lo deseado, pues tuvieron que transcurrir veinte meses desde la publicación de la *Tercera* en octubre de 1874 hasta la de la *Cuarta* en julio de 1876, no por eso se esfumó el proyecto inicial, ya que de ese mismo año, de 1876, es el último fragmento que contiene el consabido listado de trece volúmenes, una vez más con significativos cambios y alguna sorprendente novedad:

«*Consideraciones intempestivas*.
1. El filisteo de la cultura (falsificación de moneda de la cultura).
2. La Historia.
3. El filósofo.
4. El artista.
5. El profesor.
6. Mujer y niño.
7. Propiedad y trabajo.
8. Griegos.
9. Religión.
10. Liberación.
11. Estado.
12. Naturaleza.
13. Vida en sociedad.[10]»

El volumen titulado «el profesor» correspondería, como es obvio, a la inacabada *Nosotros, filólogos*, que ya no vio la luz pública. Surge entonces una pregunta elemental: ¿por qué no se continuó esta serie tan férreamente sostenida que ya contaba con cuatro importantes realizaciones?, ¿acaso no interesaban los temas restantes?

Esa serie de *Consideraciones* acabó entre otras cosas porque en la segunda mitad de 1876 Nietzsche vivió un cambio de graves consecuencias y se tuvo que replantear su vocación, su tarea o misión y su vida entera. En efecto, se acababa de publicar la *Cuarta Intempestiva* cuando su autor asistió al primero de los Festivales de Bayreuth, arriesgada y portentosa empresa artístico-económico-cultural para la que se había preparado expresamente, pero ante tan desorbitado montaje y ante tantos wagnerianos adocenados, profundamente decepcionado por todo lo que allí veía, tuvo que ausentarse en busca de salud, distanciándose de Wagner y de sus acólitos. Ese gesto

[9] FP II, 1.ª, 8 [4].
[10] FP II, 1.ª, 6 [10].

simbólico condensa un giro profundo en su biografía, que por fin salía a la luz y se manifestaba hacia el exterior. En efecto, desde el otoño que vivió a continuación, gozando de una excedencia de sus obligaciones docentes y residiendo en Italia, si se analizan las cartas y apuntes que por aquellas fechas Nietzsche redactó, se puede detectar ese cambio drástico en su obra, es decir, en su escritura y en su pensamiento filosófico: las notas para un nuevo libro provisionalmente titulado *La reja del arado*, con el inequívoco subtítulo de «Una guía para la liberación espiritual», ya no pertenecen al viejo proyecto anterior y en cualquier caso demuestran que éste había concluido. Empezaba entonces, por tanto, y desde otras premisas y planteamientos, una nueva etapa: muchos temas anteriormente abordados siguen preocupando y perduran, pero se enfocan a otra luz y se ven con otra perspectiva. Las *Intempestivas*, en consecuencia, clausuran una época, cierran un ciclo, vienen a ser el tramo final de la juventud de Nietzsche, de su inminente despedida del cargo de profesor de filología clásica en Basilea. Este adiós a las aulas es un síntoma bien expresivo no de abandono o desinterés por la cultura, sino del singular talante de un intelectual que va afirmándose cada vez más como filósofo con voz propia ante la página en blanco, cumplidos ya con creces los treinta años. Su temperamento no resistía el ámbito universitario como espacio propicio para la búsqueda y la expresión de la verdad, y por eso se tuvo que desligar de él y asumir la soledad: el antiguo discípulo comenzaba a hablarles de tú a sus maestros de formación, su voz ya tenía acentos propios.

Con estos volúmenes estamos, pues, ante la realización y finalización de un proyecto que puede ser interpretado como un primer balance, un inventario de logros y lealtades por la formación recibida, una primera exposición global de un pensamiento que se desea libre y que se ha decidido a intervenir en muchos frentes. Y, ciertamente, lo hizo con fogosa salida a la palestra, siguiendo el ritual de una lucha implacable, un encarnecido combate cuerpo a cuerpo, en una polémica sin cuartel, entablando —como Stendhal aconsejaba— un duelo sin contemplaciones que, por desgracia, acontecía cuando el cáncer estaba apagando la vida de un célebre y discutido teólogo, el escritor y ensayista D. F. Strauss, cuya última publicación, *La vieja y la nueva fe*, se había puesto de moda y tenía ya vendidas seis ediciones a mediados de 1873. De ahí que el maduro Nietzsche diga que las cuatro *Intempestivas* son «íntegramente belicosas», cuatro «atentados», aunque no contra personas concretas, como podrían ser el citado teólogo de lamentable prosa, o E. von Hartmann, el filósofo al que cierto capítulo de la *Segunda* vapulea con sarcasmo y mordacidad, o la contrarréplica del maestro Schopenhauer, Hegel, cuya impronta controlaba tantas cátedras ocupadas por sus mediocres discípulos, e incluso Kant, visto como ejemplo de filósofo universitario, de funcionario al servicio del Estado, de profesor sin grandeza. Estos ataques se llevan a cabo, desde luego, y con garra de temible polemista, pero no por inconfesables cuestiones subjetivas ni por enfrentamientos o envidias personales, sino por otros motivos más nobles y dignos. Un pasaje de *Ecce homo* lo explica con claridad: «Mi práctica bélica puede resumirse en cuatro principios. Primero: yo sólo ataco causas que triunfan, — en ocasiones espero hasta que lo consiguen. Segundo: yo sólo ataco causas cuando no voy a encontrar aliados, cuando estoy solo, — cuando me comprometo exclusivamente a mí mismo... [...] Tercero: yo no ataco jamás a personas, — me sirvo de la persona tan sólo como de una poderosa lente de aumento con la cual puede hacerse visible una situación de peligro general, pero que escapa, que resulta poco aprehensible [...]. Cuarto: yo sólo ataco causas cuando está excluida cualquier disputa personal, cuando está ausente todo trasfondo de experiencias penosas[11].»

[11] EH, Por qué soy tan sabio, 7.

El curioso título escogido para toda esa serie merece atención. Estas cuatro *consideraciones* son, en primer lugar, una especie de radiografías de grandes dimensiones, unas precisas contemplaciones o detalladas visiones de determinados problemas graves y de ciertas personalidades emblemáticas que, precisamente porque están siendo observados y apreciados en su justo valor y en sus verdaderas dimensiones para la vida de una época y la suerte de una cultura, exigen de quien así quiere verlos y aquilatarlos una necesaria distancia, una situación en perspectiva que los capte de cuerpo entero, con sus claroscuros y sus líneas de fuerza, sus diferentes partes integrantes y sus correspondientes puntos críticos. Para poder contemplarlos así es ineludible cierto «misterioso *antagonismo*, el de mirar de frente», como indicó Nietzsche años después con el loable objetivo de que se tuviera en cuenta que ya no era tan schopenhaueriano ni wagneriano como aparenta en estas *Intempestivas*. *Considerar* es, así pues, enfrentarse y confrontarse, sosteniendo la mirada en un atrevido tú a tú, cara a cara, para de ese modo poder mirar con cuidado, observar atentamente cada rasgo, sopesar, ponderar, analizar y diagnosticar lo percibido; es realizar unos duros ejercicios de sentido compromiso que preparen para la acción, porque es necesario determinar la vitalidad de una cultura si se busca, en consecuencia, poder contribuir a su mejor y más lograda expresión: el surgimiento de poderosos genios, como los de esa prodigiosa gavilla de poetas, artistas, filósofos y legisladores que florecieron en la Grecia antigua.

Por otra parte, tales consideraciones merecen una adjetivación peculiar, ya que son *intempestivas*, es decir, no son meramente anacrónicas o «inactuales», como a veces se ha traducido ese certero adjetivo, pues si éste fuera su significado principal, quien lo había escogido pecaría de flagrante imprecisión, ya que, por ejemplo, en la primera de ellas se enjuicia un libro que gozaba de inmediata popularidad y acababa de reeditarse una vez más, y en la última se hablaba del compositor Wagner a punto de inaugurar el teatro y los festivales de Bayreuth y ofrecer allí sus dramas musicales de manera apropiada. En ambos casos los escritos respectivos eran, como suele decirse, de rabiosa actualidad, casi como crónicas y artículos de opinión de los que se publican en revistas y periódicos. Así pues, esas consideraciones son intempestivas no porque les falte actualidad, ni porque no tengan en cuenta acontecimientos de sus días, sino porque apuntan hacia otra cosa más compleja, honda y subversiva, fruto de andar contra la corriente, oponiéndose al tiempo presente. En el inicio de la *Segunda* Nietzsche dice que en ella se ha esforzado por describir una sensación de incomodidad que le ha atormentado con mucha frecuencia, dificultando de esta manera la conveniencia universal, pues con esa solitaria forma de sentir él se desmarcaba de una corriente predominante en su tiempo, la que llevaban las caudalosas aguas del historicismo. Esa dolorosa soledad es fecunda, pues instruye por contraste sobre los rasgos que definen el presente. Por eso la descripción resultante es intempestiva, ya que trata como una enfermedad y un defecto lo que la gran mayoría alaba como emblema de modernidad y de cientificidad, la fiebre de la formación histórica, convertida en un corrosivo vicio hipertrófico. Ahora bien, Nietzsche es capaz de sentir de otro modo porque se ha educado no con los maestros habituales, sino con otros, que no son contemporáneos precisamente: la filología clásica le ha posibilitado convertirse en pupilo de tiempos más antiguos, los de la Antigüedad griega, con lo cual ha llegado a tener «experiencias tan intempestivas». Ese magisterio infrecuente es el que fundamenta que el genuino filólogo asuma la tarea de «obrar de una manera intempestiva — es decir, contraria al tiempo y, por eso mismo, sobre el tiempo y a favor de un tiempo futuro.»

En la *Intempestiva* dedicada a Schopenhauer se halla otra interesante precisión sobre este adjetivo, cuando en el capítulo segundo, Nietzsche narra el momento de su biografía en el que ansiaba encontrar como educador a un verdadero filósofo. Éste, en el afortunado caso de que existiera y él lo hallara, tendría que ser capaz de elevarlo por encima de la «insuficiencia específica de nuestro tiempo», tendría que ser capaz de enseñarle de nuevo a «ser *sencillo* y *sincero* en el pensamiento y en la vida, es decir, a ser intempestivo, tomando esta palabra en su significado más hondo; pues los seres humanos se han hecho ahora tan múltiples y complicados, que han de ser insinceros cuando quieren realmente hablar, formular sus afirmaciones y obrar en consecuencia.» He aquí, pues, lo que significa la intempestividad de estas consideraciones: son claras y veraces, en ellas la teoría y la praxis van de la mano, la voz que en ellas percibimos es franca y consecuente, habla para orientarse y actuar, narra lo que ha vivido para así poder indicar un camino a sus lectores.

No obstante, y a pesar de estas explicaciones, determinado texto del maduro Nietzsche sobre estas cuatro *Consideraciones* nos plantea un grave problema, pues parece que hemos de cuestionar la pretendida sinceridad de la que hacen gala. He aquí su importante comentario: «No se debe hablar sino cuando no cabe callar; y sólo hablar de lo que se ha *rebasado*: todo lo demás es charlatanería, "literatura", falta de disciplina. Mis escritos no hablan más que de mis victorias [...]. En tal medida todos mis escritos, con una única, por cierto esencial, excepción, han de ser *fechados con antelación* —siempre hablan de un "tras de mí"—: algunos, como las tres primeras *Consideraciones intempestivas*, incluso antes aún del período de nacimiento y de vivencia de un libro anteriormente publicado (el *Nacimiento de la tragedia* en este caso, como no puede ocultársele a un observador y comparador más sutil). Aquella airada explosión contra la teutomanía, la acomodaticiedad y el apordioseramiento de la lengua del decrépito David Strauss, el contenido de la primera Intempestiva, desempolvó disposiciones con las que mucho antes me había sentado como estudiante, en medio de la formación y el filisteísmo de la formación alemanes [...]; y lo que allí dije contra la "enfermedad histórica" lo dije como alguien que lenta, penosamente, aprendió a curarse de ella y en absoluto tenía intención de renunciar en adelante a la "historia" porque en un tiempo la había padecido. Cuando luego en la tercera *Consideración intempestiva* expresé mi veneración por mi primer y único educador, por el *gran* Arthur Schopenhauer —lo haría ahora todavía con mucha más fuerza, también más personalmente—, ya me encontraba, por lo que a mi propia persona se refiere, metido en medio del escepticismo y la disolución morales, *es decir, tanto de la crítica como de la profundización de todo pesimismo habido hasta entonces*, y, como dice el pueblo, ya no creía "en nada en absoluto", ni siquiera en Schopenhauer: justamente de esa época data un texto inédito "sobre verdad y mentira en sentido extramoral". Incluso mi discurso triunfal y solemne en honor de Richard Wagner con ocasión de la celebración de su victoria en Bayreuth en 1876 [...], un trabajo que ostenta la más marcada *apariencia* de "actualidad", era en el fondo un homenaje y un agradecimiento hacia un trozo de mi pasado, hacia la más hermosa, también la más peligrosa, bonanza de mi travesía... y en realidad un desligamiento, una despedida.»[12]

Este texto aporta luz sobre las *Intempestivas* porque aclara que en ellas su contexto de *gestación* real no coincide con el momento de su *redacción y publicación*: las tres primeras nacieron y fueron pensadas antes de finales de 1871, esto es, antes de

[12] MA II, Prólogo, 1.

El nacimiento de la tragedia, y podríamos añadir que la cuarta corresponde seguramente a las vivencias de Nietzsche hasta el traslado de los Wagner en abril de 1872, cuando abandonaron Tribschen y empezaron su aventura final en Bayreuth. Este desajuste estructural hace que el texto parezca el recitado de un actor que está sistemáticamente mirando a sus espaldas, mirando hacia atrás con ciertas iras y ciertas nostalgias, cuando sus pies ya pisan otros territorios. Este tono impostado se acrecienta involuntariamente por una cuestión estrictamente compositiva, ya que el lector que haya frecuentado las obras del Nietzsche maduro, aforísticas, ágiles, breves, de filo cortante, de concentrada poesía, de prodigiosa fuerza expresiva, aquí hallará párrafos de largo aliento, una prosa decimonónica más pesada y reiterativa, como la oratoria de aquellos políticos que declamaban discursos inacabables. El aprendizaje de la mejor escritura hasta conseguir que las palabras bailen también tuvo que merecerlo este artista musical dotado de capacidades analíticas y reflexivas, aquí asistimos en cierta medida a sus primeros ejercicios, a su lenta preparación que ya brinda algunos logros excelentes. Hay, de todos modos, un motivo extra que explica en parte el curso protocolario y con altibajos de la prosa de estos volúmenes infrecuentes: varios de sus capítulos tomaron cuerpo cuando Nietzsche estaba atravesando los peores años de sus sufrimientos somáticos, con enfermedades oculares que le prohibían la lectura y la escritura, de ahí que tuviera que dictar tanto sus clases como sus libros a amanuenses amigos, disciplinando la memoria, concentrando los pensamientos, rellenando los huecos y construyendo puentes para las transiciones entre las ideas que se desean expresar. Este dato quizá le aclare al lector parte de sus sorpresas.

A pesar de ello, tras la superficie extensa y ondulada de estas engoladas *Consideraciones*, hay tesoros de doble valor. Por una parte, aquí se encuentran algunas de las confesiones personales más hondas y auténticas de la secreta biografía de Nietzsche. Él mismo lo dijo: «Exceptuadas, como es obvio, algunas cosas, yo no afirmaría que las *Intempestivas* señaladas con los nombres de Schopenhauer y de Wagner puedan servir especialmente para comprender o incluso sólo plantear el problema psicológico de ambos casos... En el fondo yo quería hacer otra cosa completamente distinta que psicología: en ellos intentaba expresarse por vez primera un problema de educación sin igual, un nuevo concepto de la *cría de un ego*, de la *auto-defensa*, hasta llegar a la dureza, un camino hacia la grandeza y hacia tareas histórico-universales. Hablando a grandes rasgos, yo agarré por los cabellos, como se agarra por los cabellos una ocasión, dos tipos famosos y todavía no definidos en absoluto, con el fin de expresar algo, con el fin de tener en la mano unas cuantas fórmulas, signos, medios lingüísticos más. [...] Así es como Platón se sirvió de Sócrates, como de una semiótica para Platón. — Ahora que vuelvo la vista desde cierta lejanía a las situaciones de las que estos escritos son testimonio, no quisiera yo negar que en el fondo hablan meramente de mí. El escrito *Wagner en Bayreuth* es una visión de mi futuro; en cambio en *Schopenhauer como educador* está inscrita mi historia más íntima, mi *devenir*. [...] Aquí toda palabra está vivida, es profunda, íntima; no faltan cosas dolorosísimas, hay allí palabras que en verdad sangran. Pero un viento propio de la *gran* libertad sopla sobre todo; la herida misma *no* actúa como objeción[13].»

Y por otra parte, aquí y allá hay páginas maravillosas, atisbos cargados de premoniciones, metáforas que apuntan a lo que pronto cuajará como la poética del espacio y del tiempo que vertebra la composición de sus obras de madurez: el aire del bosque,

[13] EH, *Las Intempestivas*, 3.

la vida en la alta montaña, el hielo de los glaciares y los dehielos de la Modernidad... Entre estos meandros de lento discurrir se dibujan rasgos de la fisiología del arte de la última época de este pensador, aguafuertes de su finura psicológica que quizá ya sólo podrá igualar, como los que componen ese retrato magistral del docto, o aforismos dispersos sobre lo que debe a sus maestros, que bien podrían estar entre las páginas que redactará doce años después, sea abordando la estimada figura de Goethe, o la prosa fundacional del admirado Montaigne, por aludir a dos magníficos ejemplos. Dos vías, pues, para emprender una lectura que nunca decepciona. Y si acaso aún perdura cierto desasosiego, conviene aprender de los buenos catadores: beber a sorbos distanciados, poco a poco, y que este vino añejo despliegue los mil aromas que atesora.

JOAN B. LLINARES

CONSIDERACIONES INTEMPESTIVAS I
DAVID STRAUSS, EL CONFESOR Y EL ESCRITOR

1

La opinión pública[1] alemana parece casi prohibir que se hable de las consecuencias perversas y perniciosas de la guerra, tanto más siendo una guerra que terminó en victoria[2]: por eso se está tanto más dispuesto a escuchar a los escritores que, no reconociendo otra opinión más importante que la pública, se aplican con celo a exaltar la guerra y a seguir llenos de júbilo los fenómenos de su tremenda influencia sobre la moralidad, la cultura y el arte. A pesar de ello lo diré: una gran victoria es un gran peligro. La naturaleza humana la soporta con mayor dificultad que una derrota; es más, parece hasta más fácil conseguir una victoria como ésa que soportarla de manera que de ella no se derive una derrota más grave. Pero de todas las consecuencias perversas que trae consigo la última guerra mantenida con Francia, quizá la peor de todas sea un error muy extendido, más bien generalizado: es el error de la opinión pública, y de todos los que opinan públicamente, de creer que en dicha contienda ha vencido también la cultura alemana y que por eso ahora debe coronarse con los laureles que son los propios de eventos y éxitos tan extraordinarios. Esta ilusión es sumamente nociva: y no tanto porque sea una ilusión —pues hay errores que son de lo más saludables y beneficiosos—, sino porque esa ilusión es capaz de transformar nuestra victoria en una completa derrota: *en la derrota, más aún, en la extirpación del espíritu alemán en favor del «Reich alemán»*.

Incluso admitiendo que la contienda hubiese sido entre dos culturas, el criterio para medir el valor de la cultura vencedora sería siempre muy relativo, y no justificaría de ningún modo, dadas las circunstancias, los gritos de júbilo por la victoria ni la autoglorificación. Lo importante entonces sería saber qué valor había tenido aquella cultura subyugada: quizá muy poco: y en ese caso, por más pomposo que

[1] Cfr. FP I, 26 [16]. Es importante cotejar los *Fragmentos Póstumos* que tienen que ver con esta *Intempestiva* para contextualizar mejor este escrito. La mayoría de estos fragmentos se encuentran diseminados entre los grupos 19 y 27 de los FP I, desde verano de 1872 hasta primavera-otoño de 1873.

[2] Alusión a la Guerra Franco-Alemana (julio de 1870-mayo de 1871) en la que participaron en una alianza Prusia y los demás estados alemanes. A raíz de esta alianza se produjo la unión política de Alemania. Nietzsche interpretó esta guerra desde el punto de vista de la *cultura*. Por eso en un principio ve la guerra como una necesidad para «salvar la cultura alemana». Pero después de concluida la guerra, ve la victoria de Alemania como una «amenaza» para el futuro de la cultura. Cfr. la correspondencia de esta época, especialmente CO II 149-198.

haya sido el éxito militar, la victoria tampoco supondría una llamada al triunfalismo de la cultura vencedora. Por otra parte, en nuestro caso, y por motivos muy simples, no se puede hablar de una victoria de la cultura alemana; puesto que la cultura francesa sigue siendo la de antes, y nosotros seguimos dependiendo de ella como antes. La cultura alemana ni siquiera ha contribuido al éxito de las armas. La severa disciplina militar, la valentía y la perseverancia naturales, la superioridad de los jefes, la unidad y la obediencia por parte de los subordinados, en fin, elementos todos ellos que nada tienen que ver con la cultura, son los que nos llevaron a la victoria sobre unos adversarios a los que les faltaban los más importantes de dichos elementos: lo único que sorprende es que eso a lo que en Alemania hoy se llama «cultura» haya sido un obstáculo tan pequeño entre las exigencias militares necesarias para un gran éxito, quizá simplemente porque esa cosa que se llama cultura consideraba que en este caso le era más beneficioso mostrarse servicial. Si se deja crecer y proliferar eso que se llama cultura, si se lo mima con la ilusión lisonjera de que ha salido victorioso, entonces acabará teniendo la fuerza suficiente para extirpar, como decía antes, el espíritu alemán —y ¡quién sabe si no podrá hacer también algo con el resto del cuerpo alemán!

Si fuese posible despertar aquella impasible y tenaz valentía que el alemán contrapuso a la fogosidad patética y brusca del francés, para hacer frente al enemigo interno, a esa «culturalidad»[3] sumamente ambigua y en todo caso antinacional que se llama hoy en Alemania, con peligrosa equivocidad, cultura: no se habría perdido toda esperanza de lograr una formación alemana real y auténtica, lo contrario de dicha culturalidad: pues a los alemanes nunca les han faltado jefes y generales inteligentísimos y muy perspicaces —sólo que a éstos les faltaron muy a menudo los alemanes. Pero el que sea posible dar ese nuevo rumbo a la valentía alemana, cosa que cada vez me resulta más dudosa, es cada día más improbable después de la guerra; pues veo cómo todos y cada uno se han convencido de que ya no es necesario seguir luchando y ser valiente, de que, todo lo contrario, la mayoría de las cosas está ya ordenada de la manera más bella posible, y de que en cualquier caso todo lo que hace falta o hay que hacer ya se ha encontrado y hecho desde hace tiempo, en fin, de que por doquier se ha sembrado la mejor semilla de la cultura, que en parte ha dado ya pastos frescos, y aquí y allá incluso ha florecido exuberante. En este campo no hay sólo satisfacción; hay también felicidad y éxtasis. Percibo ese éxtasis y esa felicidad en la actitud incomparablemente optimista de los escribidores de periódicos[4] y de los fabricantes alemanes de novelas,

[3] Este término, en realidad un neologismo inusual, aparece seis veces en este escrito y tres veces más a lo largo de la obra de Nietzsche. Es un término netamente de la época wagneriana. El término *Gebildetheit* se utiliza para designar el carácter abstracto y la lejanía de la cultura, puramente teórica propiciada por los cultos, de la verdadera cultura concreta y viva que afecta al pueblo. Nietzsche probablemente toma el término de Wagner, que lo utiliza, principalmente en su obra *Über das Dirigieren* (Leipzig, 1869), [Sobre el dirigir la orquesta], con un sentido polémico contra la civilización y el espíritu judío, y contra el intelectualismo de los «cultos». La traducción del término a otras lenguas es de lo más dispar: «cultería», «buena formación», «culturosidad», «intellectualisme», «culturame», «pseudoculture», «erudizione», etc., lo que demuestra la complejidad del término. La dificultad de recoger todos los matices obliga a introducir términos no comunes. Traduciremos el término por «culturalidad», siguiendo las pautas de Giuliano Campioni, en la medida en que recoge el carácter abstracto y despectivo del mismo, por otra parte «es quizás el término que se aproxima mejor al sentido que tiene en Wagner».

[4] *Zeitungsschreiber* los llama Nietzsche en tono despectivo.

tragedias, canciones e historias: ya que es evidente que éstos forman una sociedad homogénea que parece haberse conjurado para apoderarse de las horas de ocio y de digestión del hombre moderno, es decir, de sus «momentos culturales», y en esas horas narcotizarlo con papel impreso. En dicha sociedad, después de la guerra, todo es felicidad, dignidad y autoconciencia: después de tales «éxitos de la cultura alemana», se siente no sólo confirmada y sancionada, sino casi sacrosanta, por eso habla más solemnemente, gusta de arengar al pueblo alemán, publica Obras Completas al estilo de los clásicos, y hasta proclama a algunos de los suyos, en los diarios internacionales que tiene a su disposición, escritores ejemplares, los nuevos clásicos alemanes. Sería de esperar que la parte más juiciosa e instruida de los alemanes que tienen formación supiera de los peligros de tal «abuso del éxito», o que al menos se apercibiera del penoso espectáculo que se está dando: pues ¿puede haber algo más bochornoso que ver a alguien deforme delante de un espejo, erguido como un gallo, intercambiando miradas de admiración con su imagen? Pero a las clases instruidas les gusta dejar que suceda lo que sucede, bastante tienen consigo mismas como para hacerse cargo además de cuidar el espíritu alemán. A esto se añade la convicción de sus miembros, convicción rayana en la certeza, de que su propia formación es el fruto más maduro y bello de estos tiempos, más aún, de todos los tiempos, por lo que no comprenden que se dé preocupación alguna por la formación general alemana, puesto que ellos por su parte, así como muchos otros iguales a ellos, están muy por encima de tales preocupaciones. A un observador más cuidadoso, sobre todo si es extranjero, no puede pasarle desapercibido, por otra parte, que entre lo que hoy llama el alemán docto su formación y la triunfante formación de los nuevos clásicos alemanes la única diferencia que hay atañe sólo a la cantidad de saber: cuando lo que viene al caso no es el saber, sino el poder, no es la ciencia, sino el arte[5], es decir, cuando es la vida la que da testimonio del tipo de formación, entonces la formación alemana es una sola —y ¿es ésa la que pretende haber vencido a Francia?

Esta afirmación resulta por completo inexplicable: justamente lo que todos los jueces imparciales y, al final, hasta los propios franceses han reconocido es la decisiva superioridad de los oficiales alemanes en punto a conocimientos y de las tropas alemanas en punto a instrucción, así como la mejor organización de su estrategia. Si se deja, entonces, a un lado la instrucción alemana, ¿en qué otro sentido puede pretender la cultura alemana haber vencido? En ninguno: pues las cualidades morales de una disciplina[6] más severa y de una obediencia más serena no tienen nada que ver con la formación; era lo que distinguía, por ejemplo, a los ejércitos macedonios de los ejércitos griegos, incomparablemente más formados. El que se hable de la victoria de la formación y de la cultura alemanas no puede ser sino una confusión, una confusión basada en el hecho de que en Alemania se ha perdido el concepto puro de cultura.

La cultura es ante todo la unidad del estilo artístico de todas las manifestaciones de la vida de un pueblo. Sin embargo, ni el mucho saber ni la mucha erudición son un

[5] Cfr. FP I, 26 [18].

[6] Aquí utiliza Nietzsche el término *Zucht* («disciplina», «adiestramiento», «crianza») casi como sinónimo de *Erziehung* («educación»). Sin embargo para Nietzsche la *Erziehung* tiene como finalidad la producción del genio, mientras que la *Zucht*, sobre todo en su época madura, mira a la creación del *superhombre*.

medio necesario de la cultura, o un signo de ella, y en caso de necesidad se entienden muy bien con lo contrario de la cultura, la barbarie, es decir: la falta de estilo o la confusión caótica de todos los estilos.

Y precisamente en medio de esta caótica confusión de todos los estilos vive el alemán de nuestros días; y no deja de ser un problema serio el que, con toda su instrucción, le sea posible no darse cuenta de ello y se alegre además de todo corazón de su «formación» actual. Todo tendría, sin embargo, que instruirle: cada vez que mira su vestimenta, sus habitaciones, su casa, cada paseo que da por las calles de su ciudad, cada vez que entra en las tiendas de los comerciantes de la moda artística; tendría que tomar conciencia, en las relaciones sociales, del origen de sus ademanes y movimientos, y en las instituciones de arte y de placer que son los conciertos, los teatros y los museos, de la coexistencia y el solapamiento grotescos de todos los estilos posibles. El alemán acumula en torno a sí formas, colores, productos y curiosidades de todos los tiempos y de todos los lugares produciendo así ese moderno colorido de feria, que los doctos a su vez vienen a considerar, y así lo formulan, lo «moderno en sí»; y en medio de ese tumulto de todos los estilos él permanece tranquilamente sentado. Con este tipo de «cultura», que no es más que una flemática insensibilidad para la cultura, no se puede, sin embargo, vencer a ningún enemigo, y menos aún a quienes, como los franceses, tienen una cultura real y productiva, sea cual sea su valor, y a quienes hasta ahora hemos imitado en todo, la mayoría de las veces, además, sin habilidad.

Si efectivamente hubiésemos dejado de imitarlos, eso tampoco significaría que les hubiéramos vencido, sino que simplemente nos habríamos liberado de ellos: sólo en el caso de que les hubiésemos impuesto una cultura original alemana se podría hablar también de un triunfo de la cultura alemana. Entretanto, lo que vemos es que en todo lo relativo a la forma seguimos dependiendo de París, lo mismo ahora que antes — y no nos queda otro remedio que depender: pues hasta ahora no existe ninguna cultura original alemana.

Esto es algo que todos deberíamos saber por nosotros mismos: además, también lo ha hecho público uno de los pocos que tenían el derecho de decírselo a los alemanes en tono de recriminación. «Nosotros los alemanes somos de ayer», dijo una vez Goethe a Eckermann, «es cierto que desde hace un siglo nos hemos cultivado bastante, pero todavía pueden transcurrir un par de siglos antes de que entre la gente de nuestro país penetre y se generalice el espíritu y la cultura superior suficientes como para que se pueda decir de ellos que ha pasado mucho tiempo *desde que eran unos bárbaros*»[7].

[7] Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. In drei Theilen*, 3.ª ed., F. A. Brockhaus, Leipzig, 1868. La obra se editó en 1836 y Nietzsche poseía sólo la primera parte [BN, 206]. (Traducción de Jaime Bofill y Ferro, Barcelona, 1946, 2 vols.) Aquí *Conversaciones con Eckermann*, 3 de mayo de 1827. En FP I, 19 [312], dice Nietzsche: «Cuando en medio de los primeros tumultos, provocados por el estallido de la última gran guerra, un erudito francés exasperado llamó a los alemanes bárbaros y les achacó que carecían de una cultura, se aguzó el oído en Alemania y se ofendieron profundamente por ello, y a muchos periodistas se les dio la oportunidad de sacar brillo a la oxidada armadura de su cultura y de hacer alardes con ella, convencidos de que conseguirían la victoria. La gente se cansó de asegurar que el pueblo alemán era el más dócil, el más instruido, el más dulce, el más virtuoso y el más puro del mundo: hacía tiempo que se sentía bastante segura incluso frente al reproche de canibalismo y de piratería». Un poco más adelante añade: «Por lo demás, que sean los alemanes unos bárbaros, ya lo decía Goethe». Nietzsche acude con frecuencia a estas conversaciones de Goethe, en las que éste defiende la cultura frente a

2

Pero si es evidente que a nuestra vida pública y a nuestra vida privada no las distingue el sello de una cultura productiva y con estilo, y cuando además nuestros grandes artistas han admitido y admiten, insistiendo seriamente con la honestidad que es propia de la grandeza, esta verdad terrible y, para un pueblo con talento, profundamente humillante, ¿cómo es posible que a pesar de ello entre los alemanes cultos domine la máxima satisfacción: una satisfacción que desde la última guerra no deja de mostrarse dispuesta a prorrumpir en gritos de júbilo insolente, convertida en triunfo? En todo caso, se vive en la creencia de poseer una cultura auténtica: parece que el tremendo contraste que hay entre esa creencia complaciente, más aún, triunfalista, y la notoria insuficiencia sólo resulta perceptible de momento para muy pocos muy especiales. Pues todo el que opina con la opinión pública se ha vendado los ojos y tapado los oídos — dicho contraste no puede ni siquiera existir. ¿Cómo es eso posible? ¿Qué fuerza tan poderosa es ésa capaz de prescribir un «no puede» como ése? ¿Qué clase de hombres ha tenido que llegar a dominar en Alemania para que se prohíban sentimientos tan fuertes y simples o, mejor, para impedir que se manifiesten? A ese poder y a esa clase de hombres, voy a llamarles por su nombre — son los *filisteos de la formación*[8].

El término «filisteo» está tomado, como se sabe, de la vida estudiantil, y en su sentido amplio, y por cierto muy popular, designa lo contrario del hijo de las Musas, del artista, del verdadero hombre de cultura. Sin embargo, el filisteo de la formación —aunque penoso, ahora es obligado estudiar ese tipo y escuchar, cuando las hace, sus confesiones— se diferencia de la idea general de la clase «filisteo» por una particular creencia errónea: el filisteo de la formación se hace la ilusión de que él es hijo de las Musas y hombre de cultura; una ilusión incomprensible, de la que se deduce que no sabe en absoluto qué sea filisteo y qué lo contrario: por eso, no hay que extrañarse si en la mayoría de los casos jura solemnemente no ser un filisteo. En esta ignorancia total de sí mismo se siente firmemente convencido de que su «formación» es justamente la viva expresión de la verdadera cultura alemana: y puesto que se encuentra por doquier con personas cultas de su especie, y como todas las instituciones públicas y los centros escolares, de cultura y de arte están organizados según su culturalidad y en función de sus necesidades, divulga también por todas partes el sentimiento victorioso de ser el digno representante de la cultura alemana actual, y en consonancia con él formula sus exigencias y pretensiones. Así pues, si la verdadera cultura presupone

---

su contrario, la «barbarie», en la que claramente hay siempre «una falta de educación estética». Cfr. FP I, 19 [305, 313].

[8] El término que usa Nietzsche en alemán es «*Bildungsphilister*», término que tiene una carga irónica importante. El término alemán *Bildung*, salvo en algunos contextos especiales, como hemos indicado, lo traducimos por «formación», de ahí la traducción literal «filisteos de la formación». Nietzsche justifica el término en diversos lugares. En EH, por ejemplo, dice que «la palabra *Bildungsphilister* se ha introducido en el lenguaje gracias a mi escrito [la primera *Intempestiva*]», KSA VI 317. En MA II, en el prólogo de 1886, dice entre paréntesis «(reivindico la paternidad de la expresión *Bildungsphilister* de la que se usa y abusa actualmente)», KSA II 370. Schopenhauer ya había hablado también del «filisteo» en un sentido similar: PP I, c. 4. Sin embargo, llama la atención un apunte de los *Diarios* de Cósima, del 8 de agosto de 1873, en el que Wagner apunta al origen del filisteísmo en Nietzsche: «Por la noche hemos leído el *Strauss* de Nietzsche; R. observa que por encima de todo, la glorificación del filisteísmo está copiada de los ingleses».

en todo caso unidad de estilo y si ni siquiera puede pensarse una cultura mala y degenerada sin la diversidad que confluye en la armonía de un único estilo, entonces puede que la confusión presente en la ilusión del filisteo de la formación se deba a que se encuentra por todas partes la impronta uniforme de sí mismo y a que, a la vista de esa impronta uniforme en todas las personas «cultas», deduce una unidad de estilo en la formación alemana, en fin, una cultura. Lo que ve a su alrededor son necesidades exactamente iguales y opiniones similares; allá donde va, de inmediato le envuelve también la atadura de una convención tácita acerca de muchas cosas, en particular los asuntos de la religión y del arte: esta imponente uniformidad, este *tutti unisono* que, sin mediar voz de mando, estalla al instante, le induce a creer que aquí impera una cultura. Pero por el hecho de tener un sistema, el filisteísmo sistemático y predominante no es todavía cultura, y ni siquiera mala cultura, sino que seguirá siendo sólo lo contrario, es decir, barbarie con fundamentos consistentes. Pues toda esa unidad de la impronta que constantemente nos salta a la vista en toda persona culta de la Alemania actual sólo llega a ser unidad por medio de la exclusión y la negación, consciente o inconsciente, de todas las formas y exigencias artísticamente productivas de un verdadero estilo. En el cerebro del filisteo culto debe haberse producido una desafortunada tergiversación: él tiene precisamente por cultura lo que niega la cultura, y puesto que es consecuente en su modo de proceder, acaba por desarrollar de tales negaciones un grupo coherente, un sistema de la no-cultura a la que se podría incluso conceder cierta «unidad del estilo», en caso de que tenga sentido hablar de barbarie estilizada. Si se le da la libertad de elegir entre una acción conforme a un estilo y la opuesta, agarra siempre la última, y como la agarra siempre, todas sus acciones quedan marcadas con un sello negativamente uniforme. En dicho sello reconoce el carácter de la «cultura alemana» por él patentada: lo que no coincide con dicho sello es para él algo hostil y repugnante. En este caso el filisteo de la formación sólo evita, niega, segrega, se tapona los oídos, no mira, es un ser negativo, hasta en el odio y la enemistad. Con todo, al que más odia es a quien lo trata de filisteo y le dice lo que es: obstáculo para los fuertes y creadores, laberinto para los que dudan y se extravían, ciénaga para los que desfallecen, grilletes para los que corren en pos de altas metas, niebla venenosa para los brotes tiernos, desierto árido para el espíritu alemán que busca y anhela una nueva vida. ¡Pues este espíritu alemán *busca*! Y vosotros lo odiáis por eso, porque busca, y porque no quiere creer que hayáis encontrado ya lo que él está buscando. ¿Cómo es posible que haya podido surgir un tipo así, el filisteo de la formación, y, tras haber surgido, haya podido crecer hasta alcanzar el poder de un juez supremo sobre todos los problemas de la cultura alemana? ¿Cómo es eso posible, tras haber desfilado ante vosotros toda una serie de figuras grandes y heroicas que en todos sus movimientos, en la expresión del rostro, en la voz inquisitiva, en la mirada encendida revelan sólo una cosa: *que eran buscadores*, y que buscaban con entusiasmo y seria perseverancia lo que el filisteo de la formación se imagina poseer: la auténtica y originaria cultura alemana? ¿Hay un terreno, parecían preguntar, que sea tan puro, tan intacto, de tan virginal santidad, como para que el espíritu alemán construya su casa en él, y sólo en él? Con esta pregunta fueron pasando a través del páramo y la espesura de tiempos de penuria y de estrechez y, como buscadores, desaparecieron de nuestra vista: de tal manera que uno de ellos, en nombre de todos, pudo decir a una edad madura: «durante medio siglo he trabajado duramente

sin concederme un respiro, siempre esforzándome e investigando, y he hecho todo lo que he podido y como mejor he podido»[9].

Pero ¿cómo juzga nuestra formación de filisteos a estos buscadores? Los toma simplemente como descubridores y parece olvidar que ellos mismos sólo se sintieron buscadores. Claro que tenemos nuestra cultura, se dice entonces, puesto que tenemos a nuestros «clásicos»; no sólo existen los fundamentos, no, sobre ellos ya se ha construido también el edificio — nosotros somos ese edificio. Y entonces el filisteo se lleva las manos a la cabeza.

Mas cuando se llega a juzgar tan mal a nuestros clásicos, honrándolos de manera tan ultrajante, es que ya no se los conoce: y ésta es la situación general. Pues, de lo contrario, se debería saber que sólo hay una manera de honrarlos, que consiste en seguir buscando con el mismo espíritu y el mismo ánimo que ellos, sin cansarse nunca de buscar. Por el contrario, endosarles el dudoso rótulo de «clásicos» y de vez en cuando «edificarse» con sus obras, significa abandonarse a esas emociones blandengues y egoístas que las salas de conciertos y los teatros prometen a todo el que paga por entrar, así como también erigir estatuas y poner su nombre a fiestas y asociaciones —todo eso no son más que pagos a plazos con los que el filisteo de la formación ajusta cuentas bien sonantes con los clásicos, para, por lo demás, no tener ya que conocerlos y, sobre todo, no tener que seguir sus huellas y seguir buscando. Pues: ya no hay por qué seguir buscando; éste es el lema del filisteo.

Este lema[10] tuvo cierto sentido en su momento: cuando, en la primera década de este siglo, se comenzó en Alemania a buscar, a experimentar, a destruir, agitándose revueltos promesas, presentimientos y esperanzas tan diversos y tan desconcertantes que la clase media intelectual debió temer con razón por su integridad. Con razón rechazó entonces, encogiéndose de hombros, el brebaje destilado de filosofías fantásticas que desquiciaban el lenguaje y de una consideración exaltada y finalista de la historia, con razón rechazó también el carnaval de todos los dioses y los mitos reunidos por los románticos, así como las modas y las locuras poéticas concebidas en estado de embriaguez; y digo con razón, porque el filisteo no tiene derecho a permitirse ni siquiera un exceso. Pero él, con esa malicia de las naturalezas inferiores, aprovechó la ocasión para hacer sospechosa toda búsqueda y exhortar al cómodo encontrar. Sus ojos se abrieron a la felicidad filistea: se salvó de todos los experimentos salvajes refugiándose en lo idílico y contrapuso al agitado impulso creativo del artista cierta complacencia, la de su propia estrechez, la de su tranquilidad, es más, la de su propia limitación. Sin ninguna vergüenza inútil, con el dedo extendido señaló todos los rincones recónditos y secretos de su vida, las muchas alegrías conmovedoras e ingenuas que como flores modestas crecen en la más mísera profundidad de la existencia no cultivada y, por decirlo así, en la tierra pantanosa[11] del ser filisteo.

Encontraron entre los propios filisteos talentos descriptivos que con pinceladas elegantes copiaron la felicidad, la intimidad del hogar, la vida cotidiana, la salud del rústico y todo el bienestar que prolifera en las habitaciones de los niños, de los doctos

[9] Cfr. Goethe, J. W., *Conversaciones con Eckermann*, 14 de marzo de 1830.

[10] Sobre este texto cfr. FP I, 27 [55].

[11] Nietzsche utiliza en relación al filisteo la figura de lo pantanoso, la ciénaga, para expresar de lo que se nutre el no-creyente, es decir, de lo que ha muerto, de la historia pasada, de la acumulación de saberes, y por eso es un «ser negativo», opuesto al «ser creador».

y de los campesinos. Con tales ilustraciones de la realidad en las manos trataron entonces esas gentes comodonas de llegar, de una vez para siempre, a un acuerdo con los clásicos, tan peligrosos ellos con su requerimiento a seguir buscando; se inventaron esa idea de la edad de los epígonos sólo para estar tranquilos y para poder responder de inmediato a cualquier novedad incómoda con el veredicto negativo de «obra de epígono». Y con el mismo fin, garantizar su tranquilidad, se apoderó de la historia esa gente comodona, tratando de transformar en disciplinas históricas las ciencias de las que aún cabía esperar molestias para su comodidad, especialmente la filosofía y la filología clásica. Gracias a la conciencia histórica se libraron del entusiasmo — puesto que la historia no debía ya provocarlo, como podía pensar, sin embargo, un Goethe[12]: al contrario, hoy en día la meta de estos admiradores tan poco filosóficos del *nil admirari*, cuando intentan comprenderlo todo históricamente, es precisamente el embotamiento. Al tiempo que se fingía odiar el fanatismo y la intolerancia en todas sus formas, en el fondo se odiaba al genio dominador y la tiranía de las exigencias reales de una cultura; y por eso fue por lo que se aplicaron todas las fuerzas a paralizar, obstruir o disolver cualesquiera movimientos poderosos e innovadores allí donde cupiera esperarlos. Una filosofía que, entre pliegues y frunces, al estilo de las transparencias de Coos[13], encubría el credo filisteo de su autor inventó además una fórmula para divinizar la vida cotidiana: dicha filosofía hablaba de la racionalidad de todo lo real, y así captó las simpatías del filisteo de la formación, a quien también le gustan los pliegues y los frunces, pero que, sobre todo, sólo se concibe a sí mismo como real y trata su realidad como medida de la razón en el mundo. Ahora el filisteo de la formación se permitía a sí mismo y permitía a todos los demás reflexionar, investigar y estetizar un poco, ante todo poetizar y musicalizar, y también hacer cuadros, así como filosofías enteras: sólo que, ¡por el amor de Dios!, todo debía seguir entre nosotros como antes, bajo ningún pretexto estaba permitido sacudirse lo «racional» y lo «real», es decir, agitar al filisteo. Cierto es que a éste le gusta mucho abandonarse de vez en cuando a los excesos encantadores y temerarios del arte y de una historiografía escéptica, y tampoco desprecia el atractivo de tales objetos de distracción y diversión: pero separa rigurosamente de la diversión la «seriedad de la vida», vale decir la profesión, el negocio, junto a la mujer y a los hijos; y a aquello, a la diversión, pertenece más o menos todo lo que concierne a la cultura. Por eso, ¡ay del arte que pretenda hacer de sí algo serio y plantee exigencias que afecten a las ganancias del filisteo, sus negocios o sus costumbres, que es lo mismo que decir a su seriedad de filisteo! — de tal arte el filisteo aparta la vista como si estuviese viendo algo obsceno, y con el ademán propio de un guardián de la castidad advierte a la virtud necesitada de protección que ni se le ocurra mirar.

Si el filisteo se muestra tan elocuente en desaconsejar, con el artista que lo escucha y que se deja desaconsejar es agradecido, y le da a entender que a él se le va a tomar con mayor indulgencia y ligereza, y que siendo correligionario, amigo probado, de ninguna manera se le van a exigir sublimes obras maestras, sino solamente dos cosas: o que imite la realidad, hasta lo simiesco, en idilios o en sátiras humorísticas

[12] J. W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, 495, en *Sämtliche Werke*, 40 vols., J. G. Cotta, Stuttgart, 1855-1858, vol. III, p. 325 [BN, 252]: «Lo mejor que tenemos nosotros de la historia es el entusiasmo al que ella invita», de *Wilhelm Meisters Wanderjahren, Betrachtungen im Sinne der Wanderer* (1829).

[13] Entre esas vestimentas finas y transparentes de las bellas cortesanas de Atenas y Corinto sobresalía el *coa*, que era el más famoso y que toma su nombre de la isla griega de Coos.

sosegadas, o que copie libremente de las obras más reconocidas y famosas de los clásicos, pero, eso sí, con vergonzosas concesiones al gusto de la época. Si lo único que el filisteo aprecia es la imitación del epígono o la fidelidad icónica del retrato del presente, es porque sabe que esta última lo enaltece a él mismo y acrecienta el placer de lo «real», mientras que la primera no lo perjudica, contribuyendo incluso a su reputación de juez del gusto clásico, y por lo demás no le supone ningún esfuerzo extra, porque él con los clásicos se ha avenido ya de una vez por todas. Por último, para referirse a sus costumbres, su manera de considerar las cosas, sus rechazos y sus preferencias, inventa además el filisteo la fórmula generalmente efectiva de «salud», y elimina así, creando la sospecha de que está enfermo e hiperexcitado, a todo incómodo aguafiestas. Así habla en cierta ocasión David Strauss, un verdadero *satisfait* de las condiciones de nuestra formación y un filisteo típico, con un giro en él característico, del «filosofar siempre lleno de espíritu, y sin embargo tantas veces malsano y estéril, de Arthur Schopenhauer»[14]. Desde luego, es un hecho fatal, y muy lamentable, que «el espíritu» suela descender con particular simpatía sobre los «malsanos y estériles», y que hasta el filisteo, si por una vez es *honesto* consigo mismo, perciba en los filosofemas que su semejante pone en el mundo y en el mercado algo del filosofar tantas veces privado de espíritu, pero generalmente sano y fecundo.

De hecho, de cuando en cuando los filisteos, siempre que estén ellos solos, entregados al vino y dedicados a conmemorar las grandes hazañas guerreras, se vuelven leales, locuaces e ingenuos; en tales ocasiones suelen salir a la luz muchas cosas que por lo general se hallan recelosamente escondidas y esporádicamente sucede que alguno incluso pregone los secretos principales de la hermandad entera. Un momento de esos lo ha tenido muy recientemente un renombrado teórico de la estética procedente de la escuela hegeliana de la racionalidad. El motivo era ciertamente bastante insólito: se celebraba en un círculo puramente filisteo la memoria de un verdadero y auténtico no-filisteo, de alguien que, además, en el sentido más estricto de la palabra, se hundió por culpa de los filisteos: era la memoria del magnífico Hölderlin, y por eso el conocido teórico de estética tenía derecho en esa ocasión a hablar de las almas trágicas que se hunden por culpa de la «realidad», aunque de hecho se entendía la palabra «realidad» en el mencionado sentido de razón filistea. Mas la «realidad» es ahora distinta: y cabe preguntarse si Hölderlin sabría orientarse en la gran época actual. «Yo no sé», dice Fr. Vischer[15], «si su delicada alma habría aguantado toda la rudeza que acompaña a toda guerra, toda la corrupción que después de la guerra vemos extenderse en los ámbitos más diversos. Tal vez hubiera vuelto a caer en la desesperación. Hölderlin era una de esas almas indefensas, era el Werther de Grecia, un enamorado sin esperanza; la suya fue una vida llena de delicadeza y nostalgia, aunque en su voluntad había también fuerza y contenido, y en su estilo, que acá y allá hace pensar incluso en Esquilo, grandeza, plenitud y vida. Únicamente su espíritu no era lo

[14] SG 243. En carta a su amigo Rohde (noviembre de 1872) Nietzsche se lamenta de los ataques a los que se ven sometidos tanto Wagner como Schopenhauer, hasta el punto de que se les llega a tildar a ambos de personas «enajenadas» (CO II 356).

[15] Friedrich Theodor Vischer (1807-1887), poeta y filósofo alemán, amigo personal de Strauss. Una de sus obras más importantes es *Estética o ciencia de lo bello* (1846-1857), en la que Vischer acude a Hegel para mostrar que el arte es la dicotomía entre una idea y su manifestación, siendo la negación de la idea el proceso originador de la experiencia estética. Los editores de la edición alemana no pudieron localizar las citas que Nietzsche incluye de Vischer en el texto, tanto en este pasaje como en los sucesivos.

suficientemente duro; le faltaba el arma del humor; *no podía soportar el hecho de que no por ser uno un filisteo se convierte en bárbaro*». Esta última confesión, y no el almibarado pésame del orador de banquete, es lo que nos interesa. Sí, uno reconoce que es un filisteo, ¡pero bárbaro...! bajo ningún concepto. Por desgracia, el pobre Hölderlin no supo distinguir tan sutilmente. Es indudable que si con el término «bárbaro» se piensa en lo contrario de la civilización, y quizás incluso en la piratería y en el canibalismo[16], la distinción tiene su razón de ser; pero lo que evidentemente el teórico de estética quiere decirnos es que: se puede ser filisteo y hombre de cultura —y ahí está el humor que le faltó al pobre Hölderlin, y por carecer del cual se hundió.

En esa misma ocasión se le escapó al orador aún una segunda confesión: «Lo que *a nosotros* nos lleva más allá del anhelo de belleza tan profundamente sentido por las almas trágicas no es siempre fuerza de voluntad, *sino debilidad*» —más o menos así sonó la confesión hecha en nombre del «nosotros» allí reunidos, es decir, ¡de los «llevados más allá», de los «llevados más allá por debilidad»! ¡Conformémonos con estas dos confesiones! Ahora, por boca de un iniciado, sabemos ya dos cosas: uno, que esos «nosotros»[17] se han visto realmente apartados, llevados incluso más allá del anhelo de belleza; dos: ¡por debilidad¡ Y esa debilidad es lo que en momentos de menor indiscreción tenía un nombre más bonito: era la famosa «salud» de los filisteos de la formación. Pero tras esta recientísima información sería quizá recomendable referirse a ellos no ya como los «sanos», sino como los *endebles* o, más aún, como los *débiles*. ¡Si estos débiles no tuviesen el poder! ¿Qué les puede importar cómo se les llame? Pues ellos son los que dominan, y no es un auténtico dominador el que no sabe soportar un mote. Es más, cuando uno tiene el poder, aprende a reírse hasta de sí mismo. Poco importa entonces el que muestre su flanco débil: pues ¡qué es lo que deja la púrpura sin cubrir! ¡Qué es lo que el manto del triunfo no cubre! La fuerza del filisteo de la formación sale a la luz al admitir su debilidad: y cuanto más la admite, y más cínicamente, tanto más claramente se pone de relieve la importancia que se da y lo superior que se siente. Es el período de las confesiones cínicas de los filisteos. Así como Friedrich Vischer hizo su confesión con una frase, David Strauss lo ha hecho con un libro: y si era cínica aquella frase, cínico[18] es este libro de confesiones.

3

De dos maneras hace David Strauss sus confesiones acerca de esa formación de filisteo, por medio de la palabra y por medio de la acción, es decir, con *la palabra del*

[16] Cfr. FP I, 19 [312].

[17] A lo largo de esa intempestiva Nietzsche arremete con una forma de anonimato encubierta, el «nosotros» que ya criticó Schopenhauer, al considerarlo como «el escudo de la infamia literaria». Una impertinencia especialmente ridícula de tales críticos anónimos es que hablan, igual que los reyes, empleando el *nosotros*, cuando deberían hablar no sólo en singular, sino en diminutivo». Cfr. PP II, af. 281. En FP I, 27 [5] nos dice Nietzsche: «Si los "nosotros" de Strauss realmente son tan numerosos, se cumple lo que profetiza Lichtenberg, que nuestros tiempos se llamarán algún día tiempos *sombríos*».

[18] Cfr. M § 367, donde habla del destino de los cínicos: «parecer siempre felices» y persuadirse que se llega a ello a fuerza de parecerlo. En JGB § 16 habla del cinismo, teniendo en mente a Strauss, cuando afirma que se caracteriza por la satisfacción de hallar la «regla» y la norma de la mediocridad del hombre medio y por la confesión pública de las virtudes de esta mediocridad. Cfr. también HL 9

confesor y la acción del escritor. Su libro, titulado *La vieja y la nueva fe*[19], es una confesión ininterrumpida, en primer lugar por su contenido y luego en cuanto libro y producto literario; y ya hay una confesión en el hecho de que se permita hacer públicamente confesiones de fe. — Cualquiera que haya cumplido los cuarenta años tiene derecho a escribir su autobiografía: pues hasta el más humilde de los hombres puede haber vivido y visto más de cerca cosas que para el pensador sean valiosas y dignas de atención. Pero hacer confesión de su fe, eso es algo que hay que considerar incomparablemente más pretencioso: porque presupone que aquel que se confiesa no sólo considera valioso lo que ha vivido o investigado, o lo que ha visto durante su existencia, sino incluso lo que ha creído. Ahora bien, lo último que el pensador auténtico desea saber es lo que tales naturalezas straussianas se han tragado en concepto de fe y lo que «se han imaginado casi como en sueños»[20] (p. 10[21]) sobre cosas de las que sólo tiene derecho a hablar aquel que las conoce de primera mano. ¡Quién tendría necesidad de la profesión de fe de un Ranke o un Mommsen[22], quienes, por lo demás, en cuanto historiadores y eruditos no tienen nada que ver con lo que es David Strauss! Aun así, en cuanto pretendieran hablarnos de su fe y no de sus conocimientos científicos se estarían extralimitando de manera escandalosa. Eso es lo que hace Strauss cuando habla de su fe. Nadie desea saber nada acerca de ello, salvo quizás algunos obtusos adversarios de las ideas straussianas que tras ellas husmean proposiciones de fe verdaderamente satánicas y que deben desear que Strauss, con tales segundas intenciones satánicas, comprometa sus afirmaciones de docto. Quizá esos toscos mozalbetes hayan sacado incluso provecho del nuevo libro; los demás, que no teníamos ningún motivo para husmear a la busca de tales segundas intenciones satánicas, tam-

[19] El texto que cita Nietzsche y que se conserva en la *Biblioteca Nietzsche* es la edición de 1872: Strauss, D. F., *Der alte und der neue Glaube. Ein Bekenntniss*, (GS) S. Hirzel, Leipzig, 1872, 374 págs. [BN, 580]. (Edición española: tr. de Ramón Ibáñez, Valencia: Sempere y Comp. Editores, 1900, no recoge los anexos). David Friedrich Strauss (1804-1874) publica en 1872 su última obra y la que tuvo más resonancia, *La vieja y la nueva fe*, donde el racionalismo teológico se diluye en una visión materialista de la historia, justificada hegelianamente. Junto con la pretensión de poner de manifiesto su calidad de *prosista*, Strauss hace gala de ser un *crítico estético*. Anteriormente había publicado *La vida de Jesús*, de 1835/1836, que tuvo un gran impacto en Alemania, y en la que se abordan fundamentalmente temas exegéticos relacionados con Jesús y el Nuevo Testamento. 35 años después, a la edad de 64, publica este libro, *La vieja y la nueva fe*, una verdadera «confesión» en la que trata de legitimar el itinerario que le ha llevado a abandonar la «vieja fe» cristiana, para adoptar la del mundo moderno inspirada en el darwinismo y en la ciencia. La reacción de Nietzsche fue violenta frente a este escrito, y se incrementó a medida que aumentaban las ediciones del mismo (seis ediciones en menos de dos años). Y es posible que esta *Intempestiva* sea también una respuesta a los intereses del propio Wagner, tal y como se puede apreciar por la correspondencia en torno a esta época. Wagner tenía pendiente un ajuste de cuentas con Strauss, pues éste se había puesto de parte de Fran Lachner, su predecesor musical en la corte de Luis II de Baviera. Su afán por ser «útil» al maestro se ponía de manifiesto en escritos como éste. (Cfr. carta a Wagner, de 18 de abril de 1873, CO II 402). Cósima, en sus *Diarios*, en el apunte del 7 de febrero de 1873, dice: «Cena en casa de los Wesendonck, disputa sobre el libro de Strauss *La vieja y la nueva fe*, que tanto yo como Richard encontramos decepcionantemente superficial, pero que la señora Wesendonck admira». Sobre el contexto de esta Intempestiva cfr. Janz, C. P., *Friedrich Nietzsche. 2. Los diez años de Basilea 1869/1879*, tr. de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, Alianza, Madrid, 1981, c. 13, pp. 210 ss.

[20] Cfr. también FP I 26 [42].

[21] Referencia a la página de la edición alemana citada, *La vieja y la nueva fe*.

[22] Cfr. FP I, 27 [13]. Leopold von Ranke (1795-1886) y Theodor Mommsen (1817-1903), historiadores alemanes de prestigio en la época. En FP I 19 [273] los califica de «jóvenes ancianos hastiados».

poco hemos encontrado nada por el estilo, y, es más, si la cosa fuese un poco más satánica, no estaríamos en absoluto descontentos. Pues no hay duda de que, como Strauss habla de su nueva fe, no habla ningún espíritu malvado: ningún espíritu en absoluto, y menos aún un genio auténtico. Por el contrario, sólo hablan así esas gentes a las que Strauss nos presenta con su «nosotros», y que cuando nos hablan de su fe nos aburren más todavía que cuando nos cuentan sus sueños, ya se trate «de doctos o de artistas, de funcionarios o de militares, de industriales o de terratenientes, que vivan en el campo a millares, sin ser por eso los peores»[23]. Si no quieren seguir siendo los callados de la ciudad o del campo[24], sino hacer oír sus confesiones, ni siquiera el estruendo de su unísono va a lograr esconder la pobreza y vulgaridad de la melodía que cantan. Cómo va a disponernos más favorablemente el hecho de oír decir que son muchos los que comparten una confesión, cuando dicha confesión es de tal naturaleza que si cada uno de esos muchos se dispusiese a contarnos lo mismo, no le dejaríamos hablar, sino que le interrumpiríamos con un bostezo. Si ésa es tu fe, deberíamos advertirle, entonces, por el amor de Dios, no reveles nada de ella. Quizá hasta hace poco algunos ingenuos hayan buscado en David Strauss un pensador: ahora se han encontrado con el creyente y están decepcionados. De haber callado, al menos para ésos habría seguido siendo el filósofo[25], mientras que ahora ya no lo es para nadie. Pero tampoco le apetecen ya los honores del pensador; sólo desea ser un nuevo creyente, y está orgulloso de su «nueva fe». Profesándola por escrito cree estar escribiendo el catecismo de las «ideas modernas» y construyendo la ancha «carretera mundial del futuro». De hecho, nuestros filisteos ya no son pusilánimes y pudibundos, sino, por el contrario, optimistas hasta el cinismo. Hubo un tiempo, un tiempo ya lejano, en que se toleraba al filisteo precisamente por ser algo que no hablaba y de lo que no se hablaba: hubo otro tiempo en el que se le acariciaban las arrugas, se le encontraba gracioso y se hablaba de él. Así poco a poco fue convirtiéndose el filisteo en un petimetre y comenzó a alegrarse sinceramente de sus arrugas y de sus peculiaridades buenas y extravagantes: ahora se había puesto él mismo a hablar a la manera, más o menos, de la música casera de Riehl[26]. «¡Pero qué es lo que estoy viendo! ¿Es un espectro?, ¿es una realidad? ¡Cómo se alarga y se ensancha mi perro de aguas[27]!» Pues ahora se revuelca ya como un hipopótamo en la «carretera mundial del futuro» y sus gruñidos y ladridos se han convertido en la voz orgullosa de fundador de una religión. ¿Le gustaría acaso, señor *magister*, fundar la religión del futuro? «Me parece que todavía no ha llegado el momento (p. 8). Ni siquiera se me ha ocurrido querer destruir ninguna Iglesia». — Pero, ¿por qué no, señor *magister*? Lo único que importa es que uno pueda hacerlo. Por cierto, y siendo francos, usted mismo cree que lo puede hacer: basta con echar una ojeada a la última página del libro. En ella usted sabe ciertamente que su nuevo camino «es la única carretera mundial del futuro, carretera que sólo en algunos puntos está ya terminada y que lo que esencialmente necesita es un mayor tránsito para que llegue a ser también un camino cómodo y agradable»[28]. Así pues,

[23] SG, 294.

[24] A los pietistas alemanes se les solía llamar «*die Stillen im Lande*», «los callados del campo».

[25] Cfr. Boecio, *De consolatione philosophiae*, II, 7: «*si tacuisses/Philosophus mansisses*». [«Si callases, seguirías siendo filósofo»]. Nietzsche vuelve a reproducir esta máxima en MA.

[26] W. H. Riehl (1823-1897), escribió relatos populares sobre la música. En FP I, 27 [61] y 27 [52] habla Nietzsche del origen y la evolución del «filisteo de la formación».

[27] Cfr. Goethe, *Fausto I*, vv. 1247-1250.

[28] SG 368.

no siga negándolo por más tiempo: está reconocido el fundador de una religión, y está construida la nueva carretera cómoda y agradable que conduce al paraíso straussiano. Lo único con lo que no está muy contento es con el carruaje en que nos quiere llevar, usted, hombre modesto; al final usted mismo nos lo dice: «lo que no pretendo afirmar es que el carruaje al que mis valiosos lectores han debido confiarse conmigo cumpla todos los requisitos»; (p. 367): «uno se siente por completo machacado». Pero, ay, usted, galante fundador de una religión, querrá oír algo complaciente. Y nosotros, en cambio, queremos serle francos. Si su lector se prescribe las 368 páginas de su catecismo religioso de manera que lea cada día del año una página, es decir, en dosis mínimas, nosotros creemos que al final se sentirá indispuesto: por el enojo que le produce el que no tenga efectos. ¡Mejor es engullir valientemente!, ¡a ser posible todo de una vez!, como reza la receta para todos los libros modernos. De esa manera la bebida no puede hacer daño, y el que bebe no se siente en ningún caso indispuesto ni enojado, sino alegre y de buen humor, como si nada hubiera pasado, como si no se hubiese destruido ninguna religión, ni construido ninguna carretera mundial, y no se hubiese hecho ninguna confesión —¡a eso le llamo yo, sí señor, un efecto! Médico, medicina y enfermedad, ¡todo olvidado! ¡Y a reír alegremente! ¡El continuo e irresistible prurito de reír! Es usted de envidiar, señor mío, ya que ha fundado la más agradable de las religiones, aquella a cuyo fundador se le venera de continuo, riéndose uno de él.

4

El filisteo, fundador de la religión del futuro — ésta es la nueva fe en su forma más impresionante; el filisteo convertido en fanático — éste es el fenómeno inaudito que caracteriza a nuestra Alemania actual. Pero, por el momento, mantengamos también cierto grado de cautela respecto de este fanatismo: no es sino David Strauss quien nos ha recomendado dicha cautela en las sabias frases siguientes, al leer las cuales no debemos pensar en primer lugar, ciertamente, en Strauss, sino en el fundador del cristianismo (p. 80): «sabemos que han existido fanáticos nobles, dotados de genio, sabemos que un fanático puede estimular y elevar, puede producir también efectos históricos bastante duraderos; mas como guía de nuestra vida no quisiéramos tenerlo. Si no sometemos su influjo al control de la razón, nos llevará por caminos equivocados». Nosotros sabemos aún más, sabemos que hay también fanáticos carentes de genio, fanáticos que ni estimulan ni elevan, y que, sin embargo, en cuanto guías de la vida, albergan la esperanza de producir efectos históricos bastante duraderos y dominar el futuro: con mayor motivo nos vemos exhortados a someter su fanatismo al control de la razón. Lichtenberg llega incluso a decir: «hay fanáticos sin talento, y en ese caso es cuando son realmente peligrosos» [29]. Por ahora, y a fin de ejercer ese control de la razón, sólo deseamos que se nos responda sinceramente a tres preguntas. Primera: ¿cómo se imagina el nuevo creyente su cielo? Segunda: ¿hasta dónde llega la valentía que la nueva fe le confiere? Y tercera: ¿cómo escribe sus libros? A la primera y a la segunda preguntas nos va a responder Strauss el confesor, a la tercera, Strauss el escritor.

[29] Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799), *Vermischte Schriften*, Göttingen: Dieterich, 1867, vol. I, p. 188. [BN, 354]. En la *Biblioteca Personal* de Nietzsche se encuentran los 8 volúmenes de esta obra. Nietzsche recoge diversas citas de él en FP I, 27 [12, 21, 25]; 29 [80, 176], etc.

Naturalmente, el cielo del nuevo creyente tiene que ser un cielo en la Tierra: ya que la «perspectiva» cristiana «de una vida inmortal y celestial», junto con las demás consolaciones, «está ya irremediablemente perdida» (p. 364) para quien se halle «con un solo pie» en la posición straussiana. El que una religión se figure su cielo de una manera o de otra, algo quiere decir: y si fuera cierto que el cristianismo no conoce otra ocupación celestial que la de hacer música y cantar, no hay duda de que para el filisteo straussiano esto no puede ser una perspectiva reconfortante. En el libro de confesiones, sin embargo, hay una página paradisíaca, la página 294: ¡ese pergamino, oh, filisteo felicísimo, es el que antes que nada hay que desenrollar! En él desciende el cielo entero sobre ti. «Sólo queremos señalar lo que hemos hecho», dice Strauss, «lo que desde hace ya muchos años venimos haciendo. Además de nuestra profesión — pues pertenecemos a las más diversas profesiones, no somos sólo doctos y artistas, sino funcionarios y militares, industriales y terratenientes, y una vez más, como ya hemos dicho, no somos pocos, sino muchos millares, y no los peores, en todos los países — además de nuestra profesión, repito, procuramos mantener el espíritu lo más abierto posible a todos los intereses más altos de la humanidad: en los últimos años hemos tomado parte activa en la gran guerra nacional y en la fundación del Estado alemán, y en lo más íntimo de nosotros nos sentimos exaltados gracias al cambio, tan inesperado como glorioso, que se ha producido en el destino de nuestra maltratada nación. A que se comprendan estas cosas contribuimos con estudios históricos, estudios que hoy son de fácil acceso aun para los profanos gracias a una serie de obras históricas escritas de modo atractivo y popular; deseamos, además, ampliar nuestros conocimientos de la naturaleza, y para esto no faltan tampoco medios que estén al alcance de todos; por último, en los escritos de nuestros grandes poetas, en la interpretación de las obras de nuestros grandes músicos, encontramos un estímulo para el espíritu y el corazón, para la fantasía y el humor que no deja nada que desear. Así vivimos, así vamos caminando felices»[30].

El filisteo que lee esto se dice alborozado: ¡ése es nuestro hombre!, pues así es como vivimos realmente, como vivimos día tras día. ¡Y de qué manera más bella sabe exponer las cosas! Por ejemplo, ¿qué otra cosa puede él entender por los estudios históricos con los que contribuimos a que se comprenda la situación política, sino la lectura del periódico, y qué por la participación activa en la fundación del Estado alemán, sino nuestra visita diaria a la cervecería? Y el mencionado «medio que está al alcance de todos» para ampliar nuestro conocimiento de la naturaleza, ¿no será un paseo por el jardín zoológico? Y para terminar — teatro y concierto, de los que nos llevamos a casa «estímulos para la fantasía y el humor» que «no dejan nada que desear» — ¡con cuánta dignidad y agudeza dice las cosas sospechosas! ¡Ése es nuestro hombre, pues su cielo es nuestro cielo!

Así dice alborozado el filisteo: y si nosotros no estamos tan contentos como él, se debe a que desearíamos saber todavía más. Escalígero[31] solía decir: «¡qué nos impor-

[30] En la página final del libro, antes del Anexo, p. 294, Strauss entrecomilla la última frase: «Así vivimos, así marchamos favorecidos por la fortuna». Cfr. el poema de Goethe Zueignung (1874), en el último verso: «So leben wir, so wandeln wir beglückt».

[31] Julio César Escalígero o Giulio Cesare della Scala o *Scaliger* (1484-1558), aspiró a convertirse en *uomo universale*, para lo que no sólo estudió y practicó el arte de la Medicina, sino que además adquirió conocimientos de Botánica, Historia Natural, Zoología, y sobre todo se distinguió por sus amplios conocimientos de Filosofía, Teología, Arte y Filología. En la *Biblioteca Personal* de Nietzsche se encuentran las tres partes de *Michaels Herrn Montagne [sic] Versuche, nebst des Ver-*

ta a nosotros si Montaigne ha bebido vino tinto o vino blanco!» Pero en este caso, que es más importante, ¡cuánto apreciaríamos una declaración explícita de ese tipo! Cuánto apreciaríamos saber también cuántas pipas se fuma a diario el filisteo según el ordenamiento de la nueva fe, y si con el café le es más simpático el *Spenerschezeitung* o el *Nationalzeitung*[32]. ¡Deseo insatisfecho de nuestra ansia de saber! Sólo en un punto se nos informa más detalladamente, y por fortuna dicha información se refiere al cielo dentro del cielo, es decir, a esos pequeños gabinetes estéticos, consagrados a los grandes poetas y músicos, en los que el filisteo se «siente edificado», en los que incluso, según confiesa, «todas sus manchas quedan borradas y lavadas» (p. 363); de manera que deberíamos considerar que esos pequeños gabinetes privados son como pequeños balnearios de purificación[33]. «Sí, esto es sólo para momentos fugaces, sucede y vale sólo en el reino de la fantasía; tan pronto como retornamos a la dura realidad y a la vida mezquina nos asalta por todas partes la antigua miseria» — así suspira nuestro *magister*. Pero aprovechemos los momentos fugaces que se nos permita pasar en dichos pequeños gabinetes; hay tiempo suficiente para que examinemos por todos los lados la imagen ideal del filisteo, es decir, *el filisteo al que se le han quitado todas las manchas* y que ahora es por completo el tipo puro de filisteo. Dicho sea con toda seriedad, lo que aquí se ofrece es muy instructivo: que ninguno de los que hayan sido víctimas del libro de confesiones lo abandone sin haber leído esos dos anexos que llevan por título «De nuestros grandes poetas» y «De nuestros grandes músicos»[34]. Aquí se despliega el arco iris de la nueva alianza[35] y aquel que no se alegre al verlo, «nada se podría hacer por él», dice Strauss en otra ocasión, pero también podría haberlo dicho aquí, «ése no está todavía maduro para nuestra visión»[36]. Ahora es cuando estamos en el cielo del cielo. El exaltado periegeta[37] se dispone a servirnos de guía y se disculpa por si, a causa del excesivo placer a causa de tanta magnificencia, habla un poco más de la cuenta. «Si acaso resulto ser más locuaz —nos dice— de lo que en esta ocasión se crea conveniente, que el lector me perdone; a quien tiene el corazón lleno, se le desbordan las palabras de la boca[38]. Puede estar seguro, no obstante, de una cosa, y es que lo que va a leer a continuación no está compuesto de ano-

fasers Leben, nach der neuesten Ausgabe des Hernn Peter Coste ins Deutsche übersetzt. F. Lankischens Erben, Leipzig, 1753, III, p. XXXVIII. [BN 393-394].

[32] Dos periódicos berlineses. Nietzsche en carta a Wagner del 15 de octubre de 1872 le indica que el último de los periódicos citados le ha «mencionado recientemente como el único de su [Wagner] "séquito de *lacayos literatos*" que es titular de una cátedra universitaria». Sobre el director del *Spenerschezeitung*, Wilhelm Wehrenfennig, escribe Nietzsche en carta a Rohde, de 26 de agosto de 1872: «Hace tiempo vino a vernos aquí un *deus ex machina* berlinés, redactor del periódico de Spener, llamado Wehrenpfennig: me he alegrado enormemente cuando se ha ido» (CO II 328).

[33] Nietzsche utiliza la expresión «*Lustrations-Badeanstalten*», en la que la palabra «*Lustration*» recoge el sentido antiguo de «purificación».

[34] Los dos anexos que se añadieron a su obra. El primero de ellos «De nuestros grandes poetas», trata de Goethe y Schiller (pp. 297-336); el segundo, «De nuestros grandes músicos», habla de Haydn, Mozart y Beethoven (pp. 337-367).

[35] Alusión a la Nueva Alianza sellada con la sangre de Jesús en el Nuevo Testamento.

[36] Cfr. SG 366.

[37] Περιηγητή, literalmente «el de la descripción», nombre que se atribuía a Dioniso. Gottfried Bernhardy, el último editor de Dionisio Periegeta, quien estableció con mucha probabilidad, por los nombres de los países y naciones mencionados en la *Periegesis*, que su autor debió haber vivido a finales del siglo III o principios del IV.

[38] Utiliza parafraseándola la expresión neotestamentaria: «la boca *habla de la abundancia del corazón*» (*Lucas* 6, 45c y Mat. 12, 34).

taciones antiguas que yo introduzco ahora aquí, sino que ha sido escrito para el objetivo presente y para este lugar» (p. 296). Esta confesión nos deja por un momento estupefactos. ¿Qué puede importarnos el que esos lindos capitulitos se hayan escrito recientemente? Sí, ¡si de lo que se trata es de escribir! En confianza, preferiría que hubiesen sido escritos hace un cuarto de siglo, sabría entonces por qué las ideas me parecen tan descoloridas y tienen el olor de una antigüedad pútrida. Pero me da que pensar que algo que ha sido escrito el año 1872 el propio año 1872 huela ya a podrido. Supongamos que alguien se adormeciese con estos capítulos y con el olor que desprenden —¿con qué soñaría? Un amigo mío me lo ha revelado, pues a él le sucedió eso. Soñó con un gabinete de figuras de cera: allí estaban los clásicos, graciosamente imitados en cera y adornados con abalorios. Movían ojos y brazos, y, al hacerlo, chirriaba dentro de ellos un tornillo. Vio allí algo que era siniestro, una figura deforme adornada con cintitas y papel amarillento, de cuya boca colgaba un letrero en el que ponía «Lessing»; se acercó mi amigo un poco más y se percató de lo más horrible, era la Quimera homérica[39], por delante Strauss, por detrás Gervinus[40], y en medio la Quimera —*in summa,* Lessing. El descubrimiento le arrancó un grito de terror, se despertó y ya no siguió leyendo. ¿Por qué, señor *magister*, ha escrito capitulitos tan pútridos?

No cabe duda de que en ellos aprendemos cosas nuevas, por ejemplo, que gracias a Gervinus se sabe cómo y por qué Goethe nunca fue un talento dramático: que Goethe en la segunda parte de *Fausto* no engendró sino un producto alegórico-fantástico, que el *Wallenstein* es un *Macbeth* que al mismo tiempo es *Hamlet*, que de los *Años de peregrinación*[41] el lector straussiano se queda con las novelas cortas, del mismo modo que los niños mal educados sacan las pasas y las almendras de la masa pegajosa de un pastel; aprendemos también que en el escenario no se logra ningún efecto pleno sin ayuda de lo drástico y lo emocionante, y que Schiller salió de Kant como de un centro de hidroterapia de agua fría[42]. No cabe duda de que todo esto es nuevo y chocante, mas, aunque nos choque, no nos agrada; y tan cierto como que es nuevo es que no envejecerá nunca, porque nunca ha sido joven, sino que ha salido del cuerpo materno como una ocurrencia del tío abuelo. Pero ¡qué ideas se les ocurren a los bienaventurados del nuevo estilo en su paraíso estético! ¿Y por qué no habrán olvidado al menos algo, tratándose de cosas tan poco estéticas y tan terrenales y caducas, y en las que además aún resultaba tan visible el sello de la necedad, como, por ejemplo, algunas teorías de Gervinus? Pero es como si la

[39] Cfr. Homero, *Ilíada,* 6, 181. El estoico Aristón de Quíos parafraseó un verso homérico, donde se dice de la Quimera que era un león por delante, por el medio una cabra y por detrás una serpiente o dragón, para aplicarlo al pensamiento de Arcesilao, diciendo que éste era «por delante Platón, por detrás Pirrón, por en medio Diodoro». Posteriormente, Numenio de Apamea y Diógenes Laercio recogen el mismo verso paródico de Aristón y continúan aplicándoselo a Arcesilao. Citada también en JGB § 190.

[40] Georg Gottfried Gervinus (*1805-1871*), pionero en los estudios de la historia de la literatura. De tendencia liberal, ejerció también la actividad política. Entre sus obras: *Händel und Shakespeare, zur Ästhetik der Tonkunst*, W. Engelmann, Leipzig, 1868 [BN 245], obra en la que pinta un ingenioso paralelismo entre su poeta favorito y su compositor favorito, mostrando que su afinidad intelectual se basa en su origen común teutónico. Cfr. carta de Cósima a Nietzsche, de 27 de enero de 1870 (KGB II/2 124). Ver también *Diarios* de Cósima: de 17 de enero de 1870.

[41] Se refiere a *Los años de peregrinación de Wilhelm Meister* (1821), de Goethe.

[42] Cita de la página 325 del libro de Strauss: «y si él no hubiese tenido la suerte de encontrarse con Goethe, mientas salía *de aquel establecimiento de hidroterapia de agua fría*».

modesta grandeza de un Strauss y la pequeñez fatua de un Gervinus quisiesen llevarse demasiado bien: y ¡qué dichosos son entonces todos esos bienaventurados, y qué dichosos somos también nosotros los desventurados, cuando este incontestado crítico de arte vuelve a instruirnos en su entusiasmo aprendido y su galope propio de caballo de alquiler, del que ha hablado con la debida claridad el honesto Grillparzer[43], y pronto retumbará todo el cielo bajo los cascos de ese entusiasmo galopante! Con todo, habrá al menos algo más de vida y de ruido que ahora, en que tanto el entusiasmo de nuestro guía celeste, que anda de puntillas con calcetines de fieltro, como la tibia elocuencia de su boca han acabado por cansarnos y hastiarnos. Me gustaría saber cómo suena un aleluya en boca de Strauss: creo que habría que escuchar muy atentamente, de lo contrario podría creerse que lo que se oye es una excusa cortés o un susurro galante. Al respecto puedo contar un ejemplo instructivo y terrible. Strauss se ha ofendido mucho con uno de sus adversarios, porque éste había hablado de sus reverencias ante Lessing —¡el infeliz había entendido mal! Strauss, sin embargo, afirma que hay que ser muy obtuso para no percibir que las sencillas palabras que en el número 90 de su libro[44] escribe sobre Lessing salían calientes del corazón. Yo no dudo en absoluto de ese calor; al contrario, ese calor que Strauss muestra por Lessing me ha resultado siempre algo sospechoso; el mismo calor sospechoso por Lessing, potenciado hasta el acaloramiento, lo encuentro en Gervinus; sí, en general ninguno de los grandes escritores alemanes es tan popular entre los pequeños escritores alemanes como Lessing; y, sin embargo, no por ello se merecen agradecimiento alguno: pues ¿qué es lo que alaban realmente en Lessing? Por un lado, su universalidad: Lessing es crítico y poeta, arqueólogo y filósofo, dramaturgo y teólogo. Por otro lado, «esa unidad del escritor y el hombre, de la mente y el corazón»[45]. Esta última es lo que distingue a todo gran escritor, y a veces incluso también al pequeño; en el fondo hasta la mente estrecha se lleva maravillosamente bien con un corazón estrecho. Y la primera, aquella universalidad, no es en sí ninguna distinción, sobre todo porque que en el caso de Lessing era sólo una necesidad. Más bien, lo sorprendente en esos entusiastas de Lessing es que no logren ver la necesidad consuntiva que lo empuja a través de la vida y que lo lleva a dicha «universalidad», que no perciban cómo un hombre así ardía demasiado rápido, como una llama, que no se indignen por el hecho de que un ser tan ardiente y delicado se viese afligido, atormentado y asfixiado por la más vulgar estrechez y mezquindad de todos los que lo rodeaban, y en particular de sus contemporáneos doctos, hasta tal punto que esa preciada universalidad debería ser precisamente la causa de una profunda compasión. «Compadeceos, por tanto», nos exhorta Goethe, «de aquel hombre extraordinario, que tuvo que vivir en una época tan mezquina y que actuar siempre de manera polémica»[46]. ¿Cómo, vosotros, mis buenos filisteos, no sentís vergüenza al pensar en ese Lessing, quien precisamente se consumió por

[43] Cfr. Franz Grillparzer (1791-1872), escritor y dramaturgo austriaco. Nietzsche anotó en sus cuadernos numerosos pasajes de su obra póstuma (*Sämtliche Werke*, Stuttgart, 1872). Escribió epigramas muy hermosos, pero su fama radica en su labor como dramaturgo. Estuvo influido por varias escuelas y tendencias, incluyendo la tragedia y las leyendas antiguas. Aquí vol. IX, p. 175: «[...] Ese entusiasmo aprendido, ese galope propio de caballo de alquiler recorre las pretensiones del señor Gervinus». Cfr. FP I 24 [10]; 27 [9]; 29 [60, 65, 68].

[44] Anexo, «De nuestros grandes poetas», parágrafo dedicado a Lessing. Cfr. SG 300 ss.

[45] SG 300.

[46] Cfr. Goethe, J.W., *Conversaciones con Eckermann*, 7 de febrero de 1827.

causa de vuestra apatía, por tener que luchar con vuestros ridículos Zoquetes e Ídolos[47], por la situación precaria de vuestros teatros, de vuestros doctos y de vuestros teólogos, sin poder acometer ni una sola vez ese vuelo eterno para el cual él había venido a este mundo[48]? Y qué es lo que sentís al recordar a Winckelmann, quien, para librarse de ver vuestras grotescas estupideces, fue a mendigar ayuda a los Jesuitas, y cuya ultrajosa conversión religiosa no le ha perjudicado a él sino a nosotros. Y el nombre de Schiller ¿os atrevéis a pronunciarlo sin sonrojaros? ¡Mirad su imagen! ¿No os dicen nada esos ojos chispeantes que vuelan por encima de vosotros con desprecio, esas mejillas mortalmente enrojecidas? Ahí teníais un juguete magnífico, divino, que tuvisteis que romper. Y si de esa vida atrofiada, de esa vida perseguida a muerte, quitáis también la amistad con Goethe, ¡de vosotros hubiera dependido lograr que se extinguiese todavía con mayor rapidez! No habéis favorecido la obra de la vida de ninguno de vuestros grandes genios, ¿y ahora pretendéis hacer de ello un dogma, que a ninguno se le ayude jamás? Con todos ellos fuisteis, sin embargo, aquella «oposición del mundo obtuso», a la que Goethe llama por su nombre en el *Epílogo a La campana*[49], con todos fuisteis vosotros unos estúpidos malhumorados o unos mezquinos envidiosos o unos egoístas malvados: no obstante, a pesar de vosotros crearon sus obras, contra vosotros dirigieron sus ataques y por culpa de vosotros se hundieron demasiado pronto, dejando sin terminar su jornada de trabajo, rotos o aturdidos por las luchas. ¡Y a vosotros habría que permitiros ahora, *tamquam re bene gesta*, alabar a hombres como ésos!, y, además, con palabras de las que se deduce claramente en quién estáis pensando en el fondo al hacer la alabanza, y que por eso «salen tan calientes desde el corazón», que hay que ser de verdad obtuso para no darse cuenta de a quién van dirigidas realmente las reverencias! A decir verdad, exclamó Goethe[50], necesitamos a un Lessing, y ¡ay de todos los *magister* fatuos y de todo el reino de los cielos estético, cuando salga en busca de su presa el joven tigre, cuya inquieta fuerza resulta visible por todas partes, así en los músculos tensos como en la mirada[51]!

5

Qué sabio fue mi amigo, que, una vez informado de cómo eran el Lessing straussiano y el propio Strauss gracias a la fantasmagórica aparición de la quimera, ya no quiso seguir leyendo más. Nosotros, sin embargo, hemos seguido leyendo, y también hemos pedido permiso al ostiario neocreyente para entrar en el santuario *musical*. El *magister* abre, acompaña, explica, da nombres — finalmente nos detenemos, desconfiados, y lo miramos: ¿no nos estará ocurriendo lo mismo que le ha ocurrido en sueños a nuestro pobre amigo? Nos da la sensación, mientras Strauss está hablando de

[47] *Klötzen und Götzen*: Alude aquí Nietzsche, jugando con sus nombres, a dos de los principales adversarios de Lessing. buenos fariseos ellos, Ch. A. Klotz y J. M. Göze.

[48] Cfr. FP I, 27 [9].

[49] Cfr. Goethe, J. W., *Epilog zu Schillers Glocke, Werke, op. cit.*, VI, 425. [BN 248]. Con la muerte de Schiller en 1805, perdía Goethe «la mitad de su existencia» y escribió entonces este tributo de amistad a su gran amigo.

[50] Goethe, *Conversaciones con Eckermann*, 15 de agosto de 1825.

[51] Cfr. FP I, 27 [35]: «Lessing posee la fuerza violenta, inquieta, eternamente juguetona de un joven tigre, fuerza visible por todas partes en sus músculos tensos», p. 443.

ellos, de que a los músicos de los que habla, se les están atribuyendo nombres erróneos, y nos parece que se está hablando de otros, por no decir de fantasmas bromistas. Cuando Strauss, por ejemplo, con ese calor que ya nos resultó sospechoso a la hora de alabar a Lessing, pronuncia el nombre de Haydn y gesticula como si fuera el epopta[52], el sacerdote de un culto mistérico haydniano, pero comparando a Haydn con una «buena sopa» y a Beethoven con un «confite» (y haciendo referencia en particular a la música para cuarteto) (p. 362), una cosa nos queda clara: *su* Beethoven-confite[53] no es *nuestro* Beethoven, y *su* Haydn-sopa no es *nuestro* Haydn. Por lo demás, el *magister* encuentra que nuestras orquestas son demasiado buenas para interpretar su Haydn, y es del parecer que sólo los más modestos diletantes pueden hacer justicia a esa música — otra prueba más de que está hablando de otro artista y de otras obras de arte, quizá de la música casera de Riehl.

Y ese Beethoven-confite de Strauss ¿quién puede ser? Es alguien que, a lo que parece, compuso nueve sinfonías, de las cuales la *Pastoral* sería «la menos genial»; alguien que, según se nos hace saber, cada tres sinfonías se sentía impulsado «a propasarse y salir a buscar una aventura», de lo que casi podría deducirse que se trata de un ser híbrido, mitad caballo, mitad caballero[54]. A propósito de una cierta *Heroica,* se le reprocha seriamente a dicho centauro el que no haya logrado expresar «si se trata de combates en campo abierto o en las profundidades del corazón humano». En la *Pastoral* parece haber una «tempestad que estalla muy acertadamente», a la cual le resulta, sin embargo, «del todo insignificante» el venir a interrumpir una danza campestre; y así, a causa del «arbitrario vínculo con la ocasión trivial puesta como fondo», como dice con expresión tan ágil como correcta, esta sinfonía resulta ser «la menos genial» — el *magister* de los clásicos parece haber tenido en mente una frase todavía más dura, pero ha preferido expresarse aquí, como dice, «con la debida modestia»[55]. Mas no, en esto se ha equivocado, nuestro *magister*, aquí se muestra realmente demasiado modesto. ¿Quién, si no es el mismo Strauss, el único que parece conocerlo, nos va a instruir acerca del Beethoven-confite? Además, a continuación viene ahora un juicio vigoroso, pronunciado con la debida *inmodestia,* y precisamente acerca de la *Novena sinfonía*: ésta sólo les gusta a aquellos que «ven en el barroco lo genial, en lo informe lo sublime» (p. 359). Ciertamente, reconoce Strauss, un crítico tan severo como Gervinus dio la bienvenida a esta sinfonía, que entendió como confirmación de una doctrina gervinusiana: él, Strauss, está muy lejos de buscar el mérito en «productos» tan «problemáticos» de *su* Beethoven. «Es una lástima», exclama nuestro *magister* con lánguidos suspiros, «que en el caso de Beethoven por culpa de tales reservas tenga uno que perder el goce y la admiración que gustosamente se le tributa». Y es que nuestro *magister* es, en efecto, un elegido de las Gracias; y éstas le han contado que acompañaron a Beethoven sólo durante un trecho, y que luego él las había vuelto a per-

[52] *Epopt*: de ἐπόπτης, maestro de ceremonias en los sacrificios de Eleusis.

[53] En SG 362, en la parte del Anexo titulada «De nuestros grandes músicos», dice Strauss hablando de las veladas dedicadas a la música para cuarteto: «se comienza con Mozart o incluso con Beethoven, como si se quisiera empezar la comida con champán y confites, en lugar de comenzar con una buena sopa».

[54] Nietzsche usa aquí una expresión, «über den Strang schlagen» que, si bien quiere decir «excederse, propasarse», tomada literalmente significa «dar coces por encima de la lanza del carro». Cfr. SG 359 ss.

[55] Desde principio del punto y aparte hasta aquí cfr. SG 358-359.

der de vista. «Eso es un defecto», exclama él; «pero ¿se creerá que aparece también como un mérito?» «Quien va haciendo rodar la idea musical fatigado y jadeante, parece estar moviendo la idea más pesada y ser el más fuerte» (pp. 355-356). Esto es una confesión, y ciertamente no sólo sobre Beethoven, sino una confesión del «prosista clásico» sobre sí mismo: *a él*, el célebre autor, las Gracias no le dejan de la mano: permanecen imperturbables a su lado, desde el juego de las bromas fáciles, o sea, de las bromas straussianas — hasta las cimas de la seriedad — o sea, de la seriedad straussiana —. Él, el artista de la escritura clásica, va empujando con facilidad su carga, como si estuviera jugando, mientras que Beethoven la hace rodar jadeante. Él parece estar sólo jugueteando con el peso: y eso es un mérito; pero ¿se creerá que podría aparecer también como un defecto? — Mas eso a lo sumo sólo para aquellos que ven en el barroco lo genial, en lo informe lo sublime — ¿no es cierto, usted el juguetón elegido de las Gracias?

Nosotros no envidiamos a nadie por los edificantes placeres que se procura en el silencio de su pequeño gabinete o en un nuevo reino de los cielos bien arreglado; pero de todos los edificantes placeres posibles, el straussiano es, sin duda, uno de los más prodigiosos: pues Strauss se procura a sí mismo esos placeres edificantes con un pequeño fuego sacrificial al que tranquilamente arroja las obras más sublimes de la nación alemana para así con su humo incensar a sus ídolos. Si por un momento imaginásemos que, por un azar, hubieran ido a parar la *Heroica*, la *Pastoral* y la *Novena* a manos de nuestro sacerdote de las Gracias, y que hubiera dependido de él el mantener pura la imagen del maestro eliminando «productos tan problemáticos» — ¿quién duda de que él los hubiese quemado? Y así actúan efectivamente los Strauss de nuestros días: sólo quieren saber de un artista hasta qué punto es apto para su servicio de cámara, y no conocen más que la antítesis entre incensar y quemar. En todo caso, son libres de hacerlo: lo extraño consiste sólo en esto, que la opinión pública estética sea tan débil e insegura, tan fácil de seducir que tolere sin protestar semejante exhibición del filisteísmo más mezquino, más aún, que carezca de sensibilidad para la comicidad de una escena en la que un maestrillo tan poco estético se permite juzgar a Beethoven. Y en lo que a Mozart se refiere, aquí debería valer realmente aquello que Aristóteles dice respecto de Platón: «*a los malos* no les está permitido ni siquiera el alabarlo». Sólo que aquí, tanto el público como el *magister*, han perdido la vergüenza: no sólo se le permite hacerse públicamente cruces ante los productos más grandes y puros del genio germánico, como si hubiese visto algo obsceno e impío, sino que el público se alegra también de sus desenvueltas confesiones de fe y de sus confesiones de pecados, especialmente porque no confiesa pecados que él haya cometido, sino los que supone que los grandes espíritus cometieron. ¡Ah, si nuestro *magister* tuviera realmente siempre razón!, piensan a veces los lectores que le admiran, cuando se ven arrebatados por el sentimiento de duda; mas él mismo ahí está, sonriente y convencido, perorando, condenando y bendiciendo, agitando el sombrero para sí mismo, y dispuesto a decir en cualquier momento lo que le dijo la duquesa Delaforte a Madame de Staël[56]: «debo confesarle, mi querida amiga, que aparte de mí no encuentro a nadie más que tenga siempre razón».

[56] Anne-Louise Germaine Necker (1766-1817), Baronesa de Staël-Holstein, conocida como Madame de Staël, famosa escritora suiza. Nietzsche la cita varias veces en sus escritos. Cfr. JGB § 232 y 233.

6

Para un gusano un cadáver es un pensamiento agradable, y para cualquier ser vivo el gusano es un pensamiento espantoso. Los gusanos imaginan su reino de los cielos en un cuerpo gordo y seboso, y los profesores de filosofía, en el hurgar en las vísceras schopenhauerianas, y mientras haya roedores, habrá también un cielo de roedores. Y con esto queda respondida nuestra primera pregunta: ¿Cómo se imagina el nuevo creyente su cielo? El filisteo straussiano mora en las obras de nuestros grandes poetas y músicos como los gusanos, que viven destruyendo, admiran devorando, adoran digiriendo.

Pero nuestra segunda pregunta dice así: ¿Hasta dónde llega la valentía que la nueva religión confiere a sus fieles? Esta pregunta estaría también ya respondida, si valentía e inmodestia fuesen una misma cosa: pues en ese caso Strauss no carecería en absoluto de la verdadera y merecida valentía de mameluco; al menos, esa debida modestia, de la que Strauss habla en el pasaje mencionado hace poco refiriéndose a Beethoven, es sólo un giro estilístico y no moral. Strauss participa en buena medida de ese descaro y atrevimiento a que los héroes victoriosos se creen autorizados; todas las flores han brotado sólo para él, el vencedor, y él alaba al sol por iluminar en el momento oportuno *sus* ventanas. De sus alabanzas ni siquiera se libra el viejo y venerable universo, como si éste sólo por dichas alabanzas fuera a quedar consagrado y de ahora en adelante sólo se le permitiera dar vueltas alrededor de la mónada central, Strauss. El universo, nos ilustra Strauss, es ciertamente una máquina que tiene ruedas de hierro dentadas, martillos y pistones pesados, «pero en esa máquina no se mueven sólo ruedas despiadadas, se derrama también aceite lubricante» (p. 365). Al *magister*, furioso de metáforas, no le estará precisamente agradecido el universo por no haber sabido inventar una comparación mejor para alabarlo, y eso en el caso de que fuera a tolerar también el ser alabado por Strauss. Pero ¿cómo se llama el aceite[57] que gotea de los pistones y mazos de una máquina? ¿Y qué consuelo sería para el trabajador el saber que, mientras la máquina atrapa sus miembros, este aceite se derrama sobre él? Aceptemos sin más que la imagen es desafortunada; lo que entonces llama nuestra atención es otro procedimiento con el que Strauss trata de determinar cuál es realmente su disposición para con el universo, y en este caso le viene a los labios la pregunta de Gretchen: «Él ¿me ama —no me ama— me ama?»[58]. Y si bien es cierto que Strauss no se pone a arrancar pétalos de las flores ni a contar botones en la chaqueta, lo que hace, sin embargo, no es menos ingenuo, aunque quizá para ello se requiera un poco más de valor. Pretendiendo descubrir si su sentimiento por el «todo» está paralizado y atrofiado o no, Strauss se pincha: pues sabe que, cuando un miembro está atrofiado o paralizado, se le puede pinchar con una aguja sin sentir dolor. No obstante, lo que él hace no es pincharse, sino que elige un procedimiento todavía más violento, que describe de la siguiente manera: «Nosotros hojeamos[59] Schopenhauer, que

[57] Valiéndose de la ironía y la caricatura se mofa de Strauss y de su famoso «aceite lubricante» que contribuye a la marcha armoniosa de la mecánica universal. Nietzsche, sin embargo, utiliza la misma metáfora, cfr. carta a Peter Gast, de 11 de septiembre de 1879, CO III 377: «Ahora me siento al respecto como el más viejo de los hombres; pero también porque *he completado* la obra de mi vida. A través de mí se ha vertido una gota de buen *aceite* y, eso lo sé, no caerá en el olvido».

[58] Cfr. Goethe, J. W. *Fausto*, I, v. 3181.

[59] Nietzsche juega en esta frase con dos términos relacionados: «*aufschlagen*», «abrir de golpe, hojear un libro», y «*schlagen*», que significa «golpear».

en cada ocasión golpea en el rostro a esta idea nuestra» (p. 143). Ahora bien, puesto que ninguna idea, ni siquiera la más bella idea de Strauss acerca del Universo, tiene rostro, sino que sólo lo tiene quien tiene la idea, el procedimiento consiste en la siguiente serie de acciones individuales: Strauss golpea a Schopenhauer — más aún, hace que se *abra de un golpe*: a lo que Schopenhauer responde golpeando a Strauss en el rostro. Ahora Strauss «reacciona» de manera «religiosa», lo que quiere decir que golpea a su vez a Schopenhauer, despotrica contra él, habla de absurdos, blasfemias, atrocidades, incluso llega a decir que Schopenhauer no estaba bien de la cabeza. Resultado de la bronca: «para con nuestro universo nosotros exigimos la misma piedad que el hombre piadoso a la vieja usanza exigía para con su Dios» — o más brevemente: ¡«él me ama»! Nuestro elegido de las Gracias se pone difícil la vida, pero es valiente como un mameluco y no teme ni al diablo ni a Schopenhauer. ¡Cuánto «lubricante» consumiría, si tales procedimientos llegaran a ser frecuentes!

Por otra parte, comprendemos el reconocimiento que Strauss debe al Schopenhauer que le cosquillea, le pincha o le golpea; por eso, tampoco nos sorprende la siguiente demostración de simpatía hacia él: «Los escritos de Arthur Schopenhauer basta con hojearlos, aunque por lo demás se haga bien si no sólo se los hojea, sino que se los estudia, etc.» (p. 141). ¿A quién está diciendo esto el jefe de los filisteos? Él, de quien se puede probar que nunca ha estudiado a Schopenhauer, él, de quien Schopenhauer por su parte tendría que decir: «éste es un autor que no merece la pena hojear y mucho menos estudiar»[60]. Es evidente que Schopenhauer se le ha atragantado: y trata de desprenderse de él esputándole encima. Strauss, no obstante, para colmar la medida de los elogios ingenuos, se permite todavía recomendarnos al viejo Kant: de su *Historia y teoría general del cielo*, del año 1755[61], dice que es «un escrito que me ha parecido siempre no menos importante que su posterior crítica de la religión. Si aquí es de admirar la profundidad de la mirada, allí es de admirar la amplitud de su visión: si aquí tenemos al anciano a quien sobre todo le importa la seguridad del conocimiento que posee aunque sea limitado, allí encontramos al hombre henchido del valor del descubridor y conquistador espiritual»[62]. Este juicio de Strauss sobre Kant es un juicio que a mí me ha parecido siempre no menos modesto que el que hace sobre Schopenhauer: si aquí tenemos al jefe a quien sobre todo le importa la seguridad a la hora de expresar un juicio, aunque sea limitado, allí encontramos al famoso prosista que, henchido del valor de la ignorancia, derrama las esencias de sus elogios aun sobre Kant. Justo el hecho verdaderamente increíble de que Strauss no haya sabido extraer de la crítica kantiana de la razón nada que le sirva para su testamento de las ideas modernas, de que todo lo que diga sea sólo para complacer al realismo más grosero, es ya uno de los rasgos característicos más llamativos de este nuevo evangelio, que, por lo demás, se presenta sólo como el fruto, logrado a base de muchas fatigas, de una continua investigación de la historia y la naturaleza, negando así hasta el elemento filosófico. Para el jefe de los filisteos y para sus «nosotros» no hay una filosofía kantiana. Strauss no barrunta nada de la antinomia fundamental del idealismo y del sentido sumamente relativo de todas las ciencias y de la

[60] Cfr. FP I, 27 [30].

[61] Obra que Kant escribió en 1755 y que publicó anónimamente el mismo año. El título original completo es: *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels, oder Versuch von der Verfassung und dem mechanischen Ursprunge des ganzen Weltgebäudes nach Newtonischen Grundsätzen abgehandelt* («Historia general de la naturaleza y teoría del cielo, o ensayo sobre la constitución y el origen mecánico de todo el edificio del mundo, tratado según principios newtonianos»).

[62] Cfr. SG 149 y 150.

razón. En otras palabas: es justo la razón la que debería decirle qué poco se puede distinguir con la razón acerca del «en sí» de las cosas. La verdad es que a las personas que tienen ya una cierta edad les resulta imposible entender a Kant, especialmente si uno en la juventud, como es el caso de Strauss, ha entendido o cree haber entendido el «espíritu gigantesco» de Hegel, y, más todavía, si se tuvo que ocupar con Schleiermacher, «quien poseía una agudeza casi excesiva», como dice Strauss. Le sonará extraño a Strauss el que le diga que aún hoy sigue «dependiendo por completo» de Hegel y de Schleiermacher[63], y que su teoría del universo, la manera de considerar las cosas *sub specie biennii*[64] y sus reverencias ante las condiciones alemanas, pero sobre todo su desvergonzado optimismo de filisteo, sólo se explican a partir de ciertas impresiones, costumbres y fenómenos patológicos que se dan en la juventud. Quien ha estado enfermo de hegelitis y de schleiermacheritis, nunca volverá a estar del todo sano.

En el libro de confesiones hay un pasaje en el que aquel incurable optimismo[65] va de un lado para otro dando vueltas de vals con una satisfacción verdaderamente propia de un día de fiesta (pp. 142-143). «Si el mundo es una cosa», dice Strauss, «que mejor sería que no existiese, ¡ajá!, entonces también el pensamiento del filósofo, que es parte de este mundo, es un pensamiento que sería mejor que no se pensase. El filósofo pesimista no se da cuenta de cómo, al declarar malo el mundo, está declarando malo, antes que nada, su propio pensar, que es el que declara malo el mundo; pero si un pensar que declara malo el mundo es un pensar malo, entonces el mundo es, por el contrario, bueno. Por regla general, el optimismo suele ponerse las cosas demasiado fáciles; frente a eso, las pruebas que ofrece Schopenhauer del importantísimo papel que el dolor y el mal tienen en el mundo están perfectamente en su lugar; pero toda verdadera filosofía es necesariamente optimista, porque de otro modo se negaría a sí misma el derecho de existir». Si esta refutación de Schopenhauer no es justo lo que en otro pasaje Strauss llama «refutación acompañada del sumo júbilo de las localidades superiores»[66], entonces no he comprendido en absoluto esa locución teatral de la que él se sirve en esa ocasión para atacar a uno de sus adversarios. Aquí el optimismo, y esta vez adrede, ha vuelto a ponerse las cosas fáciles. Pero precisamente en eso consistía la habilidad de hacer como si la refutación de Schopenhauer fuese una minucia sin importancia y seguir empujando la carga como si fuera un juego, de manera que las tres Gracias se alegrasen en todo momento del optimista juguetón. Eso es lo que pretende mostrarse con esta hazaña, que a un pesimista no hace falta para nada tomarle en serio: los sofismas más inconsistentes son suficientes para hacer ver que con una filosofía tan «malsana y estéril» como la de Schopenhauer no deben desperdiciarse razones, sino a lo sumo sólo palabras y bromas. En tales pasajes se comprende la declaración solemne de Schopenhauer[67] según la cual el optimismo, cuando

[63] Cfr. SG 132 y 133.

[64] Cfr. FP I, 27 [30], p. 442: «Strauss no tiene nada en qué apoyarse y se arroja en brazos del Estado y del éxito; todo su pensamiento no es *sub specie aeternitatis*, sino *decennii vel biennii*. De ese modo se convierte en un "clásico de la plebe", como Büchner, etc.»

[65] En GT 18 denuncia ya Nietzsche ese «optimismo que se apoya ocultamente en la esencia de la lógica y que es el trasfondo de nuestra cultura». En el texto hay también una clara alusión a Kant y a Schopenhauer, «cuya victoria más difícil», según GT, fue triunfar sobre el optimismo.

[66] Se refiere aquí a las localidades más altas de un teatro, generalmente las más económicas.

[67] Cfr. WWV, IV, § 59, donde dice: «el *optimismo*, cuando no es acaso el atolondrado discurso de aquellos bajo cuyas aplastadas frentes no se hospedan más que palabras, no me parece simplemente una forma de pensar absurda, sino verdaderamente *perversa*, ya que constituye un amargo sarcasmo sobre los indecibles sufrimientos de la humanidad».

no es acaso el discurso atolondrado de aquellos bajo cuyas aplastadas frentes no se hospedan más que palabras, le parece un *modo de pensar* no solamente absurdo, sino también *verdaderamente perverso*, un sarcasmo amargo sobre los indecibles sufrimientos de la humanidad. Cuando el filisteo, como Strauss, hace de esto un sistema, logra también un modo de pensar perverso, es decir, una doctrina de la más obtusa comodonería del «yo» o del «nosotros», y provoca indignación.

Quién sería, por ejemplo, capaz de leer sin indignarse la siguiente explicación psicológica, puesto que es evidente que una explicación como ésta no puede crecer más que en el tronco de esa perversa teoría de la comodonería: «jamás, manifestó Beethoven, habría sido capaz de componer un texto como *Fígaro* o *Don Juan. La vida no le había sonreído lo suficiente como para haber podido mirarla de una manera tan serena, o como para haber tomado tan a la ligera las debilidades de los hombres*» (p. 360). Pero para citar el ejemplo más fuerte de esa perversa vulgaridad del sentimiento: baste con señalar que Strauss no logra explicarse el impulso terriblemente serio de negación y la tendencia a la santificación ascética de los primeros siglos del cristianismo de otra manera que suponiendo un anterior hartazgo de goces sexuales de todo tipo y la náusea y el malestar consiguientes:

> «Los persas lo llaman *bidamag buden*,
> Los alemanes, modorra de borrachera»[68].

Lo cita el propio Strauss, y no se avergüenza. Nosotros, por el contrario, hemos de volvernos por un momento, para superar la náusea.

7

Desde luego, nuestro jefe de los filisteos es valiente, más aún, es temerario en palabras siempre que cree poder deleitar con tal valentía a sus nobles «nosotros». Por eso la ascesis y la abnegación de los antiguos eremitas y santos tienen que ser una especie de modorra, producto de una borrachera, a Jesús se le pinta como si fuera un fanático que en nuestra época hubiese acabado de salir del manicomio, la historia de la resurrección de Jesús se tacha de «idiotez de la historia universal»[69] — vamos a admitir todo esto, a fin de estudiar en ello la especie particular de valentía de que nuestro «filisteo clásico», Strauss, es capaz.

Escuchemos por de pronto su confesión: «Es ciertamente una tarea antipática e ingrata decir al mundo justo lo que al mundo menos le gusta oír. Al mundo le gusta administrar con largueza, como a los grandes señores, ingresar y gastar mientras tenga algo que gastar: pero cuando uno hace la suma de las partidas y luego le presenta el balance, entonces lo considera un aguafiestas. Y justo a eso es a lo que me ha llevado desde siempre mi forma de ser, mi manera de pensar»[70]. A una forma de ser, a una manera de pensar así se puede llamar por lo menos valerosas, pero lo que no deja

[68] Cfr. Goethe, J. W., «West-östlicher Divan» [«Diván occidental-oriental»], en *Werke, op. cit.*, IV, 119, «Saki Nameh». [El libro del copero]. Cfr. SG 248.

[69] Cfr. SG 72.

[70] Cfr. D. Strauss, *Nachwort als Vorwort zu der neuen Auflage meiner Schrift «Der alte und der neue Glaube»*, Bonn, 1873, pp. 12-13. Este texto se añadió después como final del libro *La vieja y la nueva fe* en ediciones sucesivas.

de ser dudoso es si ese valor es natural y originario o si es más bien adquirido y artificial; quizá Strauss sólo poco a poco se haya ido acostumbrando a ser el aguafiestas profesional, hasta haber inculcado en sí ese valor profesional. Eso es perfectamente compatible con la cobardía natural que es propia del filisteo: y que se muestra, sobre todo, en la falta de consecuencias de frases como ésas, que, para pronunciarlas, exigen tener valor; resuenan como truenos y, sin embargo, la atmósfera no se purifica. Strauss no llega a cometer actos agresivos, sólo es capaz de palabras agresivas, pero las elige tan ofensivas como puede, y todo lo que en él se ha ido acumulando de energía y de fuerza lo gasta en expresiones groseras y estridentes; tras haberse apagado el ruido de sus palabras, Strauss es más cobarde que aquel que nunca ha hablado. Más aún, hasta la sombra de las acciones, la ética, muestra que él es un héroe de las palabras, y que evita toda ocasión en que sea necesario pasar de las palabras a la cruda realidad. Strauss declara con franqueza admirable[71] que, aunque él ya no es cristiano, no desea, sin embargo, perturbar la satisfacción de nadie, sea del tipo que sea; a él le parece que es contradictorio fundar una asociación con el fin de derribar otra asociación — lo que no es en absoluto tan contradictorio. Con cierta burda complacencia se envuelve en el manto velludo de nuestros genealogistas del simio y exalta a Darwin[72] como uno de los más grandes benefactores de la humanidad — no obstante, vemos avergonzados que su ética se eleva ajena por completo a la cuestión de «¿cómo concebimos el mundo?». Ésta era una ocasión para mostrar su valentía natural: pues aquí Strauss habría tenido que dar la espalda a su «nosotros», y habría podido deducir audazmente del *bellum omnium contra omnes* y del derecho del más fuerte preceptos morales para la vida que, ciertamente, sólo podían tener su origen en una mente íntimamente intrépida, como la de Hobbes, y en un amor a la verdad grandioso y completamente distinto de aquel que estalla siempre en violentas invectivas únicamente contra los curas, el milagro y la «idiotez de la historia universal» de la resurrección. Pues con una ética darwinista genuina llevada seriamente a cabo uno tendría frente a sí al filisteo al que tiene a su lado cuando lanza todas estas invectivas.

«Todo obrar moral», dice Strauss, «es un determinarse a sí mismo del individuo según la idea de la especie»[73]. Traducido en términos claros y comprensibles no quiere decir más que: ¡vive como hombre y no como un mono o una foca! Por desgracia, este imperativo es por completo inoperante y estéril, porque bajo el concepto de «hombre» se ayunta lo más dispar, por ejemplo, el patagón y el *magister* Strauss, y porque nadie se atreverá a decir con el mismo derecho: «¡vive como un patagón!» y «¡vive como un *magister* Strauss!» Pero si hubiera alguien que se exigiera a sí mismo: ¡vive como genio!, es decir, vive en cuanto expresión ideal de la especie humana, y resultara ser por azar o un patagón o un *magister* Strauss, cuánto tendríamos que sufrir entonces por las impertinencias de esos locos extravagantes adictos a la genialidad, de cuyo crecimiento como hongos en Alemania ya se quejaba Lichtenberg[74], y que con gritos salvajes nos piden que escuchemos las confesiones de su novísima fe. Strauss ni siquiera ha conseguido aprender todavía que un concepto nunca podrá ha-

[71] Cfr. SG 7.

[72] Cfr. SG 75. Sobre la relevancia de Darwin en la intempestiva de D. Strauss, cfr. Dirk Robert Johnson, «Nietzsche's early Darwinism: The "David Strauss" essay of 1873», en *Nietzsche Studien*, 30 (2001), pp. 62-79.

[73] Cfr. SG 236.

[74] Cfr. Lichtenberg, G. Ch., *Vermischte Schriften. Neue Original Ausgabe*, 2 vols., Dieterich, Göttingen, 1867, I, p. 277 [BN 356].

cer que los hombres sean mejores y más morales, y que predicar una moral es tan fácil como difícil es justificarla [75]; su tarea debería haber consistido más bien en explicar y en deducir con rigor, partiendo de sus premisas darwinistas, los fenómenos de la bondad humana, de la misericordia, del amor y de la abnegación, que existen realmente: Strauss, en cambio, dando un salto a lo imperativo, prefirió evadirse de la tarea de *explicar*. Pero resulta que al dar ese salto brinca también con ligereza incluso por encima de las tesis fundamentales de Darwin. «No olvides en ningún momento», dice Strauss, «que eres humano y no un mero ser natural, en ningún momento olvides que todos los demás hombres son igualmente humanos, es decir, que a pesar de todas las diferencias individuales son iguales que tú, y tienen las mismas necesidades y exigencias que tú — ésta es la esencia de toda moral» (p. 238). Mas ¿desde dónde resuena ese imperativo? ¿Cómo puede el hombre tenerlo en sí mismo cuando, según Darwin, es precisamente un ser por completo natural y ha evolucionado hasta convertirse en hombre según unas leyes totalmente distintas, justo por el hecho de haber olvidado en todo momento que los demás seres semejantes tenían los mismos derechos, justo por el hecho de haberse sentido entre ellos el más fuerte y haber ido provocando poco a poco la extinción de los ejemplares de naturaleza más débil? Mientras, por un lado, Strauss tiene que admitir que nunca ha habido dos seres completamente iguales, y que toda la evolución del hombre desde el estadio animal hasta llegar a la cima del filisteo de la cultura depende de la ley de la diferencia individual, por otro lado, no le cuesta ningún esfuerzo proclamar también lo contrario: «¡compórtate como si no hubiese diferencias individuales!». ¿Dónde ha ido a parar la teoría moral de Strauss-Darwin?, ¿dónde se ha quedado la valentía?

De inmediato se nos da una nueva prueba de cuáles son los límites más allá de los cuales dicha valentía se transforma en lo contrario. Pues Strauss prosigue: «No olvides en ningún momento que tú y todo lo que percibes en ti y en torno a ti no es un fragmento inconexo, un caos salvaje de átomos y de casualidades, sino que todo procede según leyes eternas de la única fuente originaria de toda vida, toda razón y todo bien — esto es la esencia de la religión» [76]. De esa «única fuente originaria» fluye también, sin embargo, toda muerte, toda irracionalidad, todo mal, y para Strauss esa fuente tiene el nombre «del universo». Cómo ese universo, en cuyo carácter está el contradecirse y el neutralizarse a sí mismo, debería ser digno de veneración religiosa, y cómo merece ser llamado con el nombre de «Dios», nos lo dice Strauss en la p. 365: «Nuestro Dios no nos toma en brazos desde el exterior» (¡esto exige como antítesis un tomarnos en brazos desde el interior, algo, ciertamente, muy extraño!), «sino que abre fuentes de consuelo en nuestro interior. Nos muestra que, si bien es cierto que el azar sería un gobernante irracional del mundo, no obstante, la necesidad, es decir, el encadenamiento de las causas en el mundo, es la razón misma» (una ocultación maliciosa, de la que sólo los «nosotros» no se dan cuenta, porque han sido criados en esa adoración hegeliana de lo real en cuanto racional, es decir, en la *divinización del éxito*). «Nuestro Dios nos enseña a reconocer que desear que se dé una excepción en el cumplimiento de una sola ley natural significaría desear la destrucción del todo» [77]. Todo lo contrario, señor *magister*: un naturalista honrado cree en la absoluta regula-

[75] Cfr. *Motto* que Schopenhauer puso a *Über die Grundlage der Moral* [«Sobre la fundamentación de la moral»], *Ethik*, 103.

[76] Cfr. SG 239.

[77] Cfr. SG 365.

ridad de las leyes naturales del mundo, pero sin pronunciarse lo más mínimo acerca del valor ético o intelectual de esas mismas leyes: en afirmaciones de ese tipo sabría reconocer el comportamiento extremadamente antropomórfico de una razón que no se mantiene dentro de los límites de lo permitido. Pero justo en el punto en que el honesto naturalista se resigna, «reacciona» Strauss «religiosamente», para engalanarnos con sus plumas[78], y procede deshonestamente con las ciencias naturales y con el saber; supone, sin más, que todo lo que acontece tiene el *máximo* valor intelectual, es decir, que está ordenado de un modo absolutamente racional y finalista, y que, además, alberga en sí la revelación de la mismísima bondad eterna. Strauss necesita, por lo tanto, una cosmodicea completa y se halla así en desventaja frente a aquel que sólo tiene que hacerse con una teodicea, y que, por ejemplo, puede concebir la existencia del hombre como un acto de penitencia o como un estado de purificación. En este punto, y en medio de esa confusión, llega Strauss a plantear hasta una hipótesis metafísica, la más árida y paralítica que exista, y en el fondo no más que una parodia involuntaria de una sentencia de Lessing. «Aquellas palabras de Lessing» (así se lee en la p. 219), «según las cuales, si Dios le propusiese elegir entre su mano derecha, en la que tiene toda la verdad, y la izquierda, en la que se halla el impulso incesante a buscar siempre la verdad, él humildemente tomaría, aunque fuera con la condición de errar una y otra vez, la izquierda de Dios y pediría para sí su contenido — estas palabras de Lessing se han contado desde siempre entre las más excelentes que nos dejó. Se ha encontrado en ellas la expresión genial de su infatigable deseo de actividad e investigación. A mí tales palabras me han producido siempre una impresión muy especial, porque tras su significado subjetivo he oído siempre resonar en ellas otro significado objetivo de alcance infinito. Pues ¿acaso no se encuentra en ellas la mejor respuesta al tosco discurso de Schopenhauer[79] acerca de un Dios mal aconsejado que no supo hacer nada mejor que entrar a formar parte de este miserable mundo? ¿Y si el creador hubiese tenido él también la convicción de Lessing, de preferir la lucha a la posesión tranquila?» Así pues, un Dios de verdad que se reserva el *errar continuo* pero aspirando a la verdad, y que quizás humildemente hasta coge la mano izquierda de Strauss para decirle: toma tú toda la verdad. Si alguna vez ha habido un Dios y un hombre mal aconsejados, son ciertamente este Dios straussiano, que tanta afición le tiene al errar y al fallar, y el hombre straussiano, que debe pagar por esta afición — ¡sin duda, se oye ahí «resonar un significado de alcance infinito», fluye ahí el lubricante universal de Strauss, se vislumbra ahí la racionalidad de todo el devenir y de todas las leyes de la naturaleza! ¿De verdad? ¿En ese caso, no sería nuestro mundo, como en una ocasión dijera Lichtenberg[80], más bien la obra de un ser subordinado, que todavía no entendía bien las cosas, es decir, un experimento? ¿O un ensayo en el que todavía se trabaja? El propio Strauss debería reconocer, entonces, que nuestro mundo *no* es precisamente el escenario de la razón, sino del error, y que toda la regularidad de las leyes no contiene ningún consuelo, puesto que todas las leyes

[78] Esta expresión la utiliza Nietzsche con una finalidad sarcástica. La expresión corriente en alemán, que sería: «adornarse con plumas de pavo», está aludiendo al apellido de Strauss, cuyo significado es «avestruz». Más adelante aclara el sentido de la expresión: «para adornaros en definitiva con una genuina y preciosa pluma de avestruz».

[79] Cfr. PP II, af. 69, donde Schopenhauer, en el contexto del panteísmo, habla de un «dios mal aconsejado» al que no se le ocurrió «mejor diversión que transformarse en un mundo como el presente, un mundo tan hambriento» en el que sólo hay sufrimiento, miseria y muerte.

[80] Lichtenberg, *op. cit.*, I, p. 90.

han sido dadas por un Dios que yerra, y que yerra por gusto. Ciertamente es un espectáculo delicioso ver a Strauss de arquitecto metafísico, construyendo en las nubes. Pero ¿para quién se representa este espectáculo? Para los nobles y cómodos «nosotros», para que no se les agrie el humor: quizá en medio de las rígidas y despiadadas ruedas de la máquina del mundo les haya entrado el miedo y, temblando, imploren ayuda a su guía. Por eso Strauss deja correr el «aceite lubricante», por eso mueve con cuerdas a un Dios que yerra por *passion*, por eso asume el papel absolutamente sorprendente de arquitecto metafísico. Y hace todo esto, porque ellos tienen miedo y porque él mismo tiene miedo — y precisamente aquí está el límite de su valentía, incluso frente a su «nosotros». Y es que no se atreve a decirles honestamente: yo os he liberado de un Dios que ayuda y se compadece, el «universo» es sólo un mecanismo rígido, ¡tened cuidado de que sus ruedas no os atropellen! No se atreve: y por eso tiene que aparecer la bruja, es decir, la metafísica. Con todo, el filisteo prefiere incluso una metafísica straussiana que la cristiana y la idea de un Dios que yerra resulta más simpática que la de un Dios que hace milagros. Pues él mismo, el filisteo, yerra, pero no ha hecho nunca un milagro todavía.

Éste es precisamente el motivo de que al filisteo el genio le resulte odioso: ya que el genio se ha ganado en justicia la fama de hacer milagros; y por eso es sumamente instructivo el ver cómo Strauss se erige, en un único pasaje, en descarado defensor del genio y en general de la naturaleza aristocrática del espíritu. ¿Por qué lo hace? Lo hace por miedo, por miedo a los socialdemócratas. Se remite a los Bismarck, a los Moltke, «cuya grandeza tanto menos se puede negar cuanto que se manifiesta en el campo de los hechos tangibles, externos. Aquí hasta los más obstinados y ariscos de entre aquellos compañeros tienen que dignarse mirar un poco hacia arriba para poderles ver a esas figuras sublimes al menos hasta la rodilla»[81]. ¿Quizás quiere usted, señor *magister*, dar instrucciones a los socialdemócratas para recibir puntapiés? La buena voluntad de impartir tales instrucciones existe, de hecho, por todas partes, y usted puede ya garantizar que los que reciban los puntapiés podrán con este procedimiento ver a las figuras sublimes «hasta la rodilla». «También en el ámbito del arte y el de la ciencia», continúa Strauss, «no faltarán nunca reyes constructores que den que hacer a una masa de carreteros»[82]. Bien — pero... ¿y si ahora son los carreteros los que se dedican a construir? Eso ocurre, señor Metafísico, y usted lo sabe — así los reyes tienen de qué reír.

De hecho, esa combinación de insolencia y debilidad, de palabras temerarias y cobarde acomodamiento, esa sutil ponderación de cómo y con qué expresiones impresionar al filisteo, con cuáles adular, esa falta de carácter y de fuerza que aparenta ser fuerza y carácter, esa falta de sabiduría que afecta poseer la superioridad y la madurez de la experiencia — todo eso es lo que yo odio en este libro. Cuando pienso que habrá jóvenes que puedan soportar, es más, que puedan apreciar un libro como éste, desisto con tristeza de mis esperanzas para su futuro. ¿Es esta profesión de fe de un filisteísmo pobre, sin esperanzas y verdaderamente despreciable, la expresión de ésos muchos miles de «nosotros» de los que Strauss habla, y van a ser esos «nosotros» los padres de la generación venidera? Son suposiciones horribles para todo aquel que quiera ayudar a la generación futura a conseguir aquello que el presente no tiene — una verdadera cultura alemana. A quien tenga tal aspiración le parecerá que el suelo está cubierto de cenizas y que todos los astros han oscurecido; todos los árboles

[81] Cfr. GS 280.
[82] Cfr. GS 281.

muertos, todos los campos devastados le gritan: ¡todo es estéril! ¡todo está perdido! ¡Aquí ya no volverá jamás la primavera! Habrá de tener el valor que tuvo el joven Goethe, cuando descubrió el triste crepúsculo ateo del *Système de la nature*[83]: le pareció tan gris, tan cimerio, tan fúnebre el libro que tuvo que esforzarse para soportar su presencia y se estremeció ante él como si delante tuviera un fantasma.

8

Acerca del cielo y del valor del nuevo creyente estamos ya lo bastante informados como para poder plantearnos una última pregunta: ¿cómo escribe Strauss sus libros?, y ¿de qué clase son las escrituras de su religión?

Para quien con rigor y sin prejuicios sepa responder a esta pregunta, el hecho de que se hayan demandado ya seis ediciones del Oráculo Manual[84] straussiano para el filisteo alemán pasa a ser el problema más serio, especialmente cuando luego oye que también en los círculos cultivados y hasta en las universidades alemanas se lo ha recibido como si fuera tal Oráculo Manual. Los estudiantes deben de haberlo saludado como un canon para espíritus fuertes, y los profesores no deben de haberle puesto objeción alguna: aquí y allí se ha querido encontrar realmente en este libro un *libro de religión para los doctos*. El propio Strauss da a entender que el libro de confesiones no pretende *únicamente* ofrecer recomendaciones para el docto y para la persona culta; aun así, aquí nos atenemos al hecho de que el libro va dirigido ante todo a ellos, y principalmente a los doctos, a fin de presentarles en un espejo la vida tal y como ellos la viven. Pues éste es el truco: el *magister* hace como si él estuviese esbozando el ideal de una manera nueva de ver el mundo, y entonces todas las bocas le responden con un elogio, porque cada cual puede pensar que él ya veía el mundo y la vida de esa manera y que Strauss ha podido ver cumplido ya en él lo que reivindicaba para el futuro. Con esto se explica también en parte el éxito extraordinario de ese libro: ¡así, como se dice en el libro, vivimos nosotros, así vamos caminando felices!, le grita en respuesta el docto, alegrándose de que otros se alegren de ello. El que acerca de cosas concretas, como, por ejemplo, Darwin o la pena de muerte, él opine en ocasiones de modo distinto a como piensa el *magister* es algo que al docto le resulta bastante indiferente, puesto que se siente tan seguro de estar en conjunto respirando su propio aire, y oyendo el eco de *su* voz y de *sus* necesidades. Por penosa que esa unanimidad pueda resultarle a todo verdadero amigo de la cultura alemana, éste no debe dejar de explicarse con rigor inexorable tal hecho, ni siquiera debería arredrarse ante la posibilidad de hacer pública dicha explicación.

Todos nosotros conocemos el modo peculiar que tiene nuestra época de cultivar las ciencias, lo conocemos porque lo vivimos: y precisamente por eso casi nadie se

[83] El libro del Barón de Holbach, Paul Henri Thiry (1723-1789), filósofo francés de origen alemán, importante exponente del ateísmo y del materialismo. La obra que cita Nietzsche, *El sistema de la naturaleza* es de 1770. Cfr. Goethe, J. W., *Dichtung und Wahrheit*, III, lib. 11.

[84] Nietzsche se refiere aquí a la famosa obra de Baltasar Gracián (1601-1658), *El oráculo manual*, una colección de reglas sapienciales que fue traducida al alemán por Schopenhauer. En la *Biblioteca Personal* de Nietzsche se conserva esta traducción de Schopenhauer: *Hand-Orakel und Kunst der Weltklugheit. Aus dessen Werken gezogen von Don Vicencio Juan de Lastanosa, und aus den span. Orig. treu und sorgfältig übersetzt von Arthur Schopenhauer. 3. unveränd. Aufl*, F. A. Brockhaus, Leipzig, 1877 [BN 265].

plantea la pregunta de cuáles puedan ser las consecuencias para la cultura derivadas de ese modo de ocuparse de las ciencias, aun suponiendo que se dé también por doquier la mejor capacitación y la más sincera voluntad de trabajar para la cultura. De hecho, en lo que es en esencia el hombre de ciencia (dejando de lado su figura actual) se da una auténtica paradoja: se comporta como el más fatuo de los holgazanes de fortuna: como si la existencia no fuese para él una cosa atroz y peligrosa, sino una propiedad firme garantizada para toda la eternidad. Le parece lícito derrochar una vida en cuestiones cuya solución en el fondo sólo podría ser importante para quien tuviera asegurada la eternidad. En él, heredero de unas pocas horas, clavan su mirada, rodeándole, los abismos más espantosos, y cada paso que dé le hará recordar: ¿Para qué? ¿Adónde? ¿De dónde? Mas su alma se enardece ante la tarea de contar los estambres de una flor o de picar las piedras que hay en la cuneta del camino, y se enfrasca en el trabajo poniendo en él todo el peso de su interés, gusto, fuerzas y aspiraciones. A esta paradoja, el hombre de ciencia, le ha entrado la prisa últimamente en Alemania, como si la ciencia fuese una fábrica y el perder unos minutos conllevase un castigo. Hoy el hombre de ciencia trabaja tan duramente como el cuarto estado, el de los esclavos; el estudiar no es ya una ocupación, sino una necesidad; no mira ya ni a derecha ni a izquierda, y pasa por todos los asuntos, incluidos los más graves, que la vida trae en su regazo con esa atención a medias o con esa repulsiva necesidad de reposo, propia del trabajador agotado.

Ésa es también su actitud hacia la cultura. Se comporta como si para él la vida fuese solamente *otium*, pero *sine dignitate*: y ni siquiera en sueños se desprende de su yugo, como un esclavo que, estando ya libre, sigue soñando con su miseria, las prisas y los golpes. Nuestros doctos apenas se diferencian, y, de haberla, la diferencia no les favorece, de los campesinos que, deseando acrecentar una pequeña propiedad heredada, se esfuerzan infatigablemente de sol a sol cultivando la tierra, guiando el arado y gritando a los bueyes. Pues bien, Pascal[85] viene a opinar que, si los hombres se dedican tan diligentemente a sus asuntos y a sus ciencias, es para huir así de las preguntas más importantes con las que la soledad y el verdadero ocio les acosarían, las preguntas por el porqué, el de dónde y el adónde. Extrañamente, a nuestros doctos ni siquiera se les ocurre plantearse la pregunta más inmediata: para qué sirve su trabajo, su prisa, su doloroso desvarío. ¿Es que no es para ganarse el pan o para lograr un cargo? No, la verdad es que no. Y, sin embargo, os esforzáis de la misma manera que quienes viven en la miseria y no tiene ni pan, es más, arrebatáis los alimentos de la mesa de la ciencia sin orden ni concierto y con una avidez tal que parece que fueseis a morir de hambre. Pero si vosotros, hombres de ciencia, os comportáis con la ciencia del mismo modo que los trabajadores se comportan con las tareas que la necesidad y la vida les imponen, ¿qué será entonces de una cultura que, a la vista de un cientifismo semejante, que corre de aquí para allá, jadeando sin aliento, excitado y hasta revoltoso, está condenada a esperar la hora de nacer y de liberarse? Y es que nadie tiene tiempo para la cultura — ¿para qué, entonces, la ciencia, si no tiene tiempo para la

[85] Pascal es una de las figuras recurrentes en la obra de Nietzsche. Hasta 86 veces aparece citado en sus escritos. Lo que sigue a continuación es una recomposición de FP I, 28 [1]. El tema pascaliano de la «diversión» es recurrente en Nietzsche. Cfr. por ejemplo de una forma explícita FW § 56: «No saben qué hacer con su propia existencia, y por eso escriben en la pared la miseria de los demás [...] Nos construimos un monstruo exterior para así evitar mirarnos a nosotros mismos». En M § 549 Nietzsche es también explícito: «La necesidad de acción, ¿no será, en el fondo, sino la necesidad de huir de nosotros mismos? Esto preguntaría Pascal».

cultura? Así pues, respondednos al menos a esto: ¿de dónde, adónde, para qué la ciencia, si no nos va a llevar a la cultura? En ese caso, ¡quizá nos lleve a la barbarie! Y es en esa dirección en la que vemos ya alarmantemente avanzada a la clase de los doctos, si hemos de suponer que libros tan superficiales como el de Strauss responden a su actual grado de cultura. Pues en este libro encontramos justo aquella repulsiva necesidad de reposo y aquel arreglo eventual, hecho sin prestarle atención, con la filosofía y la cultura, y en general con todo lo que es serio en la vida. Uno se acuerda de las reuniones de sociedad de las clases doctas, reuniones que, cuando el discurso especializado guarda silencio, también dan testimonio sólo de cansancio, de ganas de distracción a toda costa, de una memoria fragmentada y una experiencia de vida incoherente. Cuando uno le oye hablar a Strauss de los problemas de la vida, ya sea de los problemas del matrimonio, ya de la guerra o de la pena de muerte, se queda estremecido ante la falta de toda experiencia real, de una mirada profunda en la naturaleza más íntima de los hombres: todos los juicios que emite son de una uniformidad libresca, más aún, en el fondo sólo periodística; las reminiscencias literarias ocupan el lugar de las ideas y los conocimientos reales, y pretende resarcirnos de la falta de sabiduría y de madurez del pensamiento con una moderación y una precocidad afectadas en el modo de expresarse. ¡Qué bien se ajusta todo esto al espíritu de las tan cacareadas cátedras de la ciencia alemana que hay en las grandes ciudades! Con cuánta simpatía tiene que hablar este espíritu a aquel espíritu: pues es justo en esos lugares donde más se ha perdido la cultura, e incluso donde se ha hecho imposible que germine una nueva; así como aquí son tan ruidosos los preparativos de las ciencias practicadas, así también allí se invaden en tropel las disciplinas más populares a expensas de las más importantes. ¡Con qué candil tendríamos que buscar aquí a hombres que fuesen capaces de enfrascarse íntimamente y entregarse plenamente al genio, y que tuviesen el valor y la fuerza suficientes para evocar a demonios que han huido de nuestra época! Visto desde fuera, en dichos lugares se encuentra, desde luego, toda la pompa de la cultura, y con sus imponentes aparatos se parecen a los arsenales repletos de enormes cañones y útiles de guerra: vemos preparativos y un ajetreo imparable, como si hubiese que tomar el cielo por asalto y que extraer la verdad del pozo más profundo, cuando el hecho es que en la guerra son las máquinas más grandes las de más difícil manejo. Y por eso mismo la verdadera cultura, en su lucha, deja a un lado dichos lugares, presintiendo con el mejor de los instintos que allí ella no tiene nada que esperar y sí mucho que temer. Pues la única forma de cultura con la que gustan de ocuparse los ojos inflamados y los órganos de pensamiento embotados de la clase de los trabajadores doctos es precisamente esa *cultura del filisteo* cuyo evangelio ha anunciado Strauss.

Si consideramos por un instante cuáles son los principales motivos de esa simpatía que une a la clase de los trabajadores doctos con la cultura del filisteo, encontraremos también el camino que conduce al *escritor* Strauss, reconocido como clásico, y con ello a nuestro último tema principal.

Esa cultura filistea tiene, en primer lugar, la expresión de la satisfacción en el rostro y pretende que nada de lo esencial cambie en el estado actual de la culturalidad alemana; ante todo está seriamente convencida de la singularidad de todas las instituciones educativas alemanas, especialmente los institutos de enseñanza secundaria y las universidades; no cesa de recomendárselos al extranjero y ni por un momento duda de que gracias a ellas ha llegado a ser el pueblo más culto del mundo, el mejor preparado para juzgar. La cultura del filisteo cree en sí misma y por eso también en

los métodos y medios de que dispone. Pero, en segundo lugar, pone en manos del docto el juicio supremo sobre todas las cuestiones de cultura y de gusto, considerándose a sí misma el compendio siempre en aumento de las opiniones doctas sobre arte, literatura y filosofía; se ocupa de obligar a los doctos a expresar sus opiniones, para luego suministrárselas al pueblo alemán a modo de bebida terapéutica, tras haberlas mezclado, diluido y sistematizado. Lo que crece fuera de estos círculos o ni se escucha ni se observa o se escucha y se observa a medias y con recelo, hasta que finalmente una voz, no importa de quién, con tal que lleve en sí la marca específica del docto, se haga oír desde uno de esos lugares sagrados en los que debe de morar la tradicional infalibilidad del gusto: y de aquí en adelante tendrá la opinión pública una opinión más y repetirá con eco centuplicado la voz de aquel individuo. Sin embargo, la infalibilidad estética que se supone habría de morar en esos lugares y entre esos individuos es en realidad algo muy dudoso, tan dudoso que, hasta que no haya demostrado lo contrario, uno puede estar seguro de la falta de gusto, de la ausencia de ideas y de la zafiedad estética de un docto. Y son sólo unos pocos quienes podrán demostrar lo contrario. Pues, tras haber tomado parte en la agitada y acezante carrera de la ciencia actual, ¿cuántos serán capaces de conservar, si es que en algún momento la tuvieron, esa mirada valerosa y sosegada del hombre de cultura en la lucha, esa mirada que juzga dicha carrera como elemento barbarizante y por eso la condena? Así pues, esos pocos tendrán que vivir en lo sucesivo en una contradicción: ¿qué podrían ellos lograr frente a la fe uniforme de los innumerables que sin excepción han hecho de la opinión pública su patrona y protectora y que en dicha fe se apoyan y entre sí se sostienen? ¿De qué vale que un solo individuo declare estar contra Strauss, cuando son multitud los que ya están a su favor y la masa por ellos guiada ya ha aprendido a pedir seis veces seguidas[86] la soporífera bebida filistea del *magister*?

Si al decir esto asumimos sin más que el libro de confesiones straussiano ha vencido en la opinión pública y que como tal vencedor se le ha dado la bienvenida, quizá el autor llame nuestra atención sobre el hecho de que las diversas críticas de su libro aparecidas en los periódicos no tienen en absoluto carácter unánime y mucho menos necesariamente favorable, y que él mismo ha tenido que protestar en un Epílogo[87] contra el tono a veces extremadamente hostil y las maneras demasiado insolentes y provocativas de algunos de esos campeones de periódico. Strauss nos amonestará diciendo: ¡cómo va a haber una opinión pública en torno a mi libro, si cualquier periodista se permite considerarme un proscrito y maltratarme a su antojo! Esta contradicción es fácil de resolver, basta con distinguir dos aspectos en el libro de Strauss, uno teológico y otro literario: sólo por este lado roza el libro la cultura alemana. Por su orientación teológica queda fuera de nuestra cultura alemana y suscita las antipatías de los diversos bandos teológicos, y en el fondo hasta de cualquier alemán, que es por naturaleza un sectario teológico y se inventa su curiosa fe privada sólo para poder disentir de cualquier otra fe. Pero oíd a todos esos sectarios teológicos hablar de Strauss cuando de lo que se trata es del *escritor* Strauss; de inmediato se extingue el ruido de las disonancias teológicas, y suena en pura armonía como si saliera de la boca de un conjunto perfectamente *avenido*: ¡pero un *escritor clásico* sí que es! Todos, hasta el más obstinado de los ortodoxos, le dice en la cara al escritor cosas de lo más halagadoras, aunque sólo sea una palabra acerca de su dialéctica casi lessinguiana o de la

[86] Alusión a las seis ediciones de la obra de Strauss *La vieja y la nueva fe*.
[87] Strauss, D., *Nachwort...*, *op. cit.*

finura, belleza y vigor de sus opiniones estéticas. En cuanto libro, parece ser, el producto de Strauss responde sin reservas al ideal de un libro. Los adversarios teológicos, aunque sean los que más alto han hablado, no pasan de ser en este caso más que una parte bien pequeña del gran público: e incluso frente a ellos tendrá razón Strauss cuando dice: «Comparados con los miles que me han leído, ese par de docenas que me han criticado públicamente son una minoría ínfima, y difícilmente podrán demostrar que son los fieles intérpretes de los primeros. El que en un asunto como éste hayan tomado la palabra por lo general los que no estaban de acuerdo mientras que los que estaban de acuerdo se hayan contentado con un consenso tácito, eso es algo que, como todos sabemos, está en la naturaleza de las cosas»[88]. Así pues, prescindiendo del escándalo que la profesión de fe teológica de Strauss pudo haber provocado aquí y allá, acerca del *escritor* Strauss impera la unanimidad, incluso entre los adversarios fanáticos para quienes su voz suena como la voz de la bestia del averno. Y por eso el tratamiento que Strauss ha recibido por parte de los asalariados literarios de los bandos teológicos no prueba nada en contra de nuestra tesis de que en este libro la cultura filistea ha celebrado un triunfo.

Hay que reconocer que por lo general el filisteo culto suele ser un poco menos franco que Strauss, o al menos se contiene más en sus manifestaciones públicas: pero por eso mismo dicha franqueza es para él tanto más edificante cuando se da en otro; en casa y entre sus iguales aplaude incluso a rabiar, y lo único que precisamente no le gusta es reconocer por escrito que todo lo que Strauss ha dicho está de acuerdo con su corazón. Pues, como ya sabemos, nuestro filisteo de la formación es algo cobarde, aun en sus simpatías más fuertes: y justo el hecho de que Strauss sea un poco menos cobarde es lo que hace de él un jefe, bien que por otra parte *su* valor tenga también *un límite* muy preciso. Si Strauss sobrepasase *ese límite*, como, por ejemplo, lo hace Schopenhauer casi en cada una de sus frases, entonces ya no estaría a la cabeza de los filisteos, y éstos se apartarían de él tan rápidamente como ahora corren tras él. Quien pretendiera calificar de virtud aristotélica dicha moderación, que si bien no es sabiduría, algo tiene en cualquier caso de inteligencia, dicha *mediocritas* de valor, estaría ciertamente cometiendo un error: pues este valor no ocupa el medio entre dos defectos, sino entre una virtud y un defecto — y en este medio, entre virtud y defecto, se hallan *todas* las cualidades del filisteo.

9

«¡Pero un *escritor clásico* sí que es!» Ahora vamos a verlo.

Tal vez podríamos pasar a hablar ya del Strauss estilista y artista de la lengua, pero antes vamos a considerar si está capacitado para construir como escritor su casa, y si realmente entiende la arquitectura del libro. Podremos así decidir si Strauss es un hacedor de libros ordenado, juicioso y experimentado; y en el caso de que tengamos que responder con un no, le quedaría todavía como último *refugium* de su fama la pretensión de ser un «prosista clásico». Ciertamente, sin la primera, esta última capacidad no sería suficiente para elevarlo al rango de los escritores clásicos: sino, todo lo más, al de los improvisadores clásicos o virtuosos del estilo, que, a pesar de toda su habilidad expresiva, muestran en el conjunto y en el trazado verdadero de la estructura la

[88] Ibíd., p. 31.

mano torpe y la mirada desconcertada del ignorante. Así pues, lo que nos preguntamos es si Strauss tiene la fuerza artística para trazar un todo, *totum ponere*[89].

Por lo general, se puede ya reconocer en el primer borrador si el autor ha tenido a la vista un todo y si ha encontrado el desarrollo general y las medidas justas adecuadas a dicho todo. Cuando esta tarea, la más importante, se resuelve, y se levanta el edificio con las proporciones debidas, todavía queda bastante por hacer: cuántos defectos menores hay que corregir, cuántos huecos que rellenar, hasta ahora aquí y allí había bastado un tabique provisional o un falso techo, por todas partes hay polvo y escombros, dondequiera que se mire se perciben las huellas de las dificultades y del trabajo; la casa en cuanto todo sigue siendo inhabitable, inhóspita: las paredes están todas desnudas y el viento silba a través de las ventanas abiertas. Si Strauss ha realizado o no este trabajo importante y difícil que todavía es necesario, es algo que no nos interesa cuando preguntamos si el edificio lo ha trazado con buenas proporciones y componiendo por todas sus partes un todo. Lo contrario de esto, como se sabe, es montar un libro juntando fragmentos, como suelen hacer los doctos, confiando en que los fragmentos tengan algún nexo entre ellos; confunden aquí el nexo lógico con el artístico. En cualquier caso, tampoco es lógica la relación de las cuatro preguntas principales que dan nombre a las partes del libro de Strauss: «¿Somos todavía cristianos? ¿Tenemos aún una religión? ¿Cómo concebimos el mundo? ¿Cómo ordenamos nuestra vida?»[90], y no es lógica esta disposición, porque la tercera cuestión no tiene nada que ver con la segunda, y la cuarta, nada que ver con la tercera, y las tres, nada que ver con la primera. Por ejemplo, el naturalista que plantea la tercera pregunta muestra su inmaculado sentido de la verdad justamente al saltarse calladamente la segunda; y que los temas de la cuarta parte: matrimonio, república y pena de muerte, no quedarían más que confundidos y oscurecidos al mezclarse con las teorías darwinistas de la tercera parte, eso es algo que el propio Strauss parece comprender, pues de hecho deja de lado dichas teorías. Pero la pregunta de si somos todavía cristianos destruye en el acto la libertad de la consideración filosófica, dándole un desagradable tinte teológico; además, al respecto se ha olvidado por completo de que la mayor parte de la humanidad hoy en día sigue siendo budista y no cristiana. ¿Cómo se puede pensar sin más en el cristianismo con la expresión «vieja fe»? Si con esto se pone de manifiesto que Strauss nunca ha dejado de ser un teólogo cristiano, y que por eso nunca ha aprendido a ser filósofo, luego nos vuelve a sorprender al no ser capaz de distinguir entre creer y saber, y porque siempre habla indistintamente de lo que él llama la «nueva fe» y de la ciencia moderna. ¿O «nueva fe» pretende ser sólo una aco-

[89] Cfr. FP I, 27 [32]: «pero el todo está todavía lleno de innumerables defectos, aquí y allá un tabique provisional, y "un falso techo", por todas partes hay polvo, y son visibles las señales del trabajo, del esfuerzo. En Strauss todavía falta todo *el* trabajo que es necesario hacer: incluso suponiendo que haya conseguido el *totum ponere*». Y sigue explicando cómo se consigue el *totum ponere*: «se consigue en la medida en que todo libro es una pintura que representa al menos *un* tipo de hombre, de manera que también pertenecen al cuadro las grandes inconsecuencias e insuficiencias».

[90] Son las cuatro partes en las que se estructura el libro de Strauss, *La vieja y la nueva fe*. 1.ª parte, §§ 4 a 32; 2.ª, §§ 33 a 44; 3.ª, §§ 45 a 70; 4.ª, §§ 71 a 76. A la primera cuestión la respuesta es negativa, los hombres modernos no pueden ser ya cristianos, pues no creen en fábulas ni en dogmas contrarios a la ciencia. A la segunda, la respuesta es más comedida, pues no podemos negar nuestra dependencia del universo, sentimiento de dependencia que sigue vivo y es el fundamento de toda religión. La respuesta a la tercera cuestión: es la ciencia la que intenta conocer el mundo y, a la cuarta cuestión, es por eso la ciencia la que puede proporcionar los principios con que ordenar nuestra vida.

modación irónica al uso lingüístico? Eso es lo que parece cuando vemos cómo Strauss confunde ingenuamente aquí y allá las dos expresiones, esto es, la nueva fe y la ciencia moderna, por ejemplo, en la p. 11, donde pregunta de qué lado «hay más oscuridades e insuficiencias inevitables en las cosas humanas», si del de la vieja fe o del de la ciencia moderna. Además, según el esquema de la introducción, pretende proporcionar las pruebas en las que se sostiene la concepción moderna del mundo: pero todas estas pruebas las toma prestadas de la ciencia y una vez más aquí actúa siempre como alguien que sabe y no como alguien que cree.

Así pues, en el fondo la nueva religión no es una nueva fe, sino que coincide con la ciencia moderna, y en cuanto tal, no es de ninguna manera una religión. Ahora bien, si pese a todo Strauss afirma tener una religión, las razones de esta afirmación quedarán al margen de la ciencia moderna. Sólo una mínima parte del libro de Strauss, es decir, en total algunas páginas dispersas, tratan de lo que Strauss podría llamar con razón «fe»: a saber, ese sentimiento por el todo, para el cual reclama Strauss la misma piedad que tiene el hombre piadoso a la antigua usanza para con su Dios. Al menos en estas páginas las cosas no se abordan de una manera científica; ¡ojalá se abordasen un poco más enérgicamente, de una manera más natural y firme, y sobre todo de una manera más creyente! Precisamente lo que más llama la atención es ver con qué artificiosos procedimientos logra llegar nuestro autor al sentimiento de que todavía tiene una fe y una religión: a base de pinchazos y golpes, como hemos visto. De ahí sale esa fe pobre y enfermiza, fruto de tales estímulos: el solo pensar en ella produce escalofríos.

Si bien en el esquema de la introducción Strauss prometía realizar una comparación para ver si esta nueva fe presta los mismos servicios que la fe a la antigua usanza prestaba a los viejos creyentes, al final él mismo se da cuenta de que ha prometido demasiado. Pues esta última pregunta, la de si presta los mismos servicios, o si es mejor o peor, acaba despachándola Strauss en un par de páginas (pp. 366 ss.), por completo de pasada y con una prisa esquiva, valiéndose incluso del siguiente farol: «A quien aquí no sepa ayudarse a sí mismo, no se le puede prestar ayuda alguna, todavía no está maduro para nuestro punto de vista» (p. 366). ¡Con qué fuerza de convicción creía en cambio el antiguo estoico en el todo y en la racionalidad del todo! Considerada así, ¿bajo qué luz aparece la pretensión de originalidad que Strauss reclama para su fe? Mas, como se ha dicho, el que sea nueva o vieja, original o imitada, resultaría indiferente con tal que dicha fe fuese enérgica, sana y natural. El propio Strauss deja esa fe destilada y de emergencia en la estacada siempre que se tercia, para desagraviarnos y desagraviarse él mismo con su saber y para presentar con una conciencia más tranquila a sus «nosotros» los conocimientos recientemente aprendidos de la ciencia natural. Y si cuando habla de la fe se muestra tímido, cuando cita al más grande benefactor de la más nueva humanidad, Darwin, la boca se le llena y se hincha como un pavo: entonces exige que se crea no sólo en el nuevo Mesías, sino también en él mismo, el nuevo apóstol; así cuando, por ejemplo, hablando de un tema de ciencia natural de los más enrevesados, proclama con un orgullo verdaderamente trasnochado: «se me dirá que hablo aquí de cosas que no entiendo. Bien, mas vendrán otros que las comprenderán y que me comprenderán también a mí»[91]. Según esto, casi parece que los famosos «nosotros» estuvieran obligados no sólo a creer en el todo, sino también a creer en el naturalista Strauss; en tal caso lo único que desea-

[91] Cfr. SG 207.

ríamos es que para que esta última fe llegue a sentirse no sean necesarios procedimientos tan penosos y tan crueles como lo fueron en el caso de la primera. ¿O acaso aquí bastará, para lograr en los creyentes esa «reacción religiosa» que es el signo de la «nueva fe», con que sea el objeto de la fe y no el creyente lo que se pellizque y pinche? ¡Entonces *sí* que nos habríamos ganado la religiosidad de esos «nosotros»!

Y es que, de lo contrario, es casi de temer que los hombres *modernos* seguirán adelante sin preocuparse especialmente por ese ingrediente de fe religiosa del apóstol: como de hecho se han abierto paso hasta ahora sin presuponer la racionalidad del todo. Toda la investigación moderna acerca de la naturaleza y de la historia no tiene nada que ver con la fe en el todo de Strauss, y que el filisteo moderno no tiene necesidad alguna de dicha fe, lo demuestra la descripción que Strauss hace de su vida en la sección titulada «¿cómo ordenamos nuestra vida?»[92]. Así pues, tiene razón cuando duda de que el «carruaje» al que sus «valiosos lectores han debido confiarse conmigo cumpla todos los requisitos»[93]. Pues ciertamente no los cumple: y el hombre moderno avanza más deprisa si no se sube al carruaje de Strauss — o mejor dicho, avanza más deprisa desde mucho antes de que existiese el carruaje de Strauss. Y si efectivamente fuese cierto que esa famosa «minoría no desdeñable» de la que Strauss habla, y en su nombre, «da gran importancia a la coherencia»[94], dicha minoría debería estar tan poco contenta con el Strauss constructor de carruajes como nosotros lo estamos con el lógico.

Abandonemos, de todos modos, al lógico: considerado desde un punto de vista artístico, quizá el libro entero tenga una forma bien ideada y, si no a un esquema bien elaborado de pensamiento, responda a las leyes de la belleza. Y es ahora, tras haber visto que no ha procedido como lo haría un docto científico, con orden y sistema rigurosos, cuando podemos plantear la cuestión de si Strauss es un buen escritor.

Quizá lo que Strauss se haya propuesto no sea tanto ahuyentar de la «vieja fe» cuanto atraer con un cuadro gracioso y colorista de una vida ya hecha a la nueva manera de concebir el mundo. Precisamente si pensó que sus primeros lectores iban a ser doctos y hombres cultos, tenía que saber bien por experiencia que a éstos se les puede matar con la artillería pesada de las demostraciones científicas[95], pero nunca obligarlos a que se rindan, y que, por el contrario, sucumben rápidamente a las artes de seducción ligeras de ropa[96]. No obstante, «ligero de ropa» y ciertamente «aposta» es lo que dice Strauss de su propio libro; «ligero de ropa» es como lo encuentran y describen sus panegiristas públicos, uno de los cuales, por ejemplo, uno cualquiera, parafrasea esa percepción de la manera siguiente: «El discurso avanza con equilibrio garboso, manejando el arte de la demostración sin dificultad alguna, lo mismo cuando dirige sus críticas a lo antiguo que cuando adereza de manera tentadora la nueva que

[92] La cuarta parte del libro *La vieja y la nueva fe.*

[93] Cfr. SG 367.

[94] Ibíd., 6.

[95] La variante, «de un libro científico», aparecía en las galeradas de imprenta antes de que Nietzsche las corrigiera.

[96] Nietzsche utiliza el término «*leichtgeschürzten*», que literalmente significa «arremangar las faldas ligeramente» como forma de seducir. Cfr. Strauss, D., *Nachwort..., op. cit.*, p. 4. Strauss, para aligerar el libro, no incluye el *Nachwort* (*Epílogo*) en *La vieja y la nueva fe*, sino que lo edita separadamente, aunque luego se incluiría en posteriores ediciones al final de su libro. Cfr. por ejemplo la edición de 1881, Bonn: Verlag von Emil Strauss, pp. 375-407. Strauss dice: «debe servir no sólo como prólogo para la nueva edición, sino al mismo tiempo como epílogo para los lectores de las ediciones anteriores».

nos trae, presentándola tanto a los gustos sin pretensiones como a los refinados. Está finamente pensada la ordenación de una materia tan variada y heterogénea, en la que había que tocar todo pero nada por extenso; especialmente las transiciones con las que se pasa de una materia a otra están dispuestas con mucho arte, si es que no se quiere, pongamos, admirar aún más la habilidad con la que los asuntos incómodos se dejan a un lado o se silencian». Como también se hace patente aquí, no es que la sensibilidad de tales panegiristas sea precisamente muy fina respecto de lo que uno en cuanto autor es *capaz de hacer*, aunque sí tanto más fina para lo que uno *quiere*. Mas lo que Strauss quiere nos lo revela de forma clarísima la recomendación enfática y no del todo ingenua que hace de las *Gracias* de Voltaire, a cuyo servicio él pudo aprender precisamente esas artes «ligeras de ropa» de las que su panegirista habla — en el caso, claro está, de que la virtud se pueda enseñar y un *magister* pueda llegar a ser alguna vez un bailarín.

¿Quién no tiene sus dudas al respecto, si lee, por ejemplo, el siguiente pasaje de Strauss sobre Voltaire (p. 219, *Voltaire*)?: «Realmente Voltaire en cuanto filósofo no es original, lo que hace fundamentalmente es elaborar las investigaciones de los ingleses: en esto, sin embargo, demuestra siempre ser un desenvuelto maestro de la materia, que sabe presentar con incomparable habilidad por todos los lados, iluminándola con todas las luces posibles, y por ello, sin ser rigurosamente metódico, sabe cumplir también las exigencias de minuciosidad»[97]. Todos los rasgos negativos le son aplicables: nadie afirmará que Strauss sea original como filósofo, o que sea rigurosamente metódico, pero habría que preguntarse si podemos considerarlo también «un desenvuelto maestro de la materia», y si le concedemos esa «incomparable habilidad». La confesión de que el escrito está hecho «ligero de ropa aposta» deja adivinar que al menos sus miras las había puesto en una incomparable habilidad.

El sueño de nuestro arquitecto no era levantar un templo o una casa, sino un pabellón en medio de todas las artes del jardín[98]. Es más, casi parece que hasta el misterioso sentimiento por el todo sea un recurso calculado principalmente para lograr un efecto estético, como si dijéramos la vista que se tiene sobre un elemento irracional, por ejemplo, el mar, desde una terraza de lo más elegante y racional. El recorrido a través de las primeras secciones, es decir, a través de las catacumbas teológicas, con su oscuridad y su ornamentación caprichosa y barroca, era asimismo otro recurso estético para que resaltara por contraste la limpieza, la claridad y la racionalidad de la parte titulada: ¿Cómo concebimos el mundo?[99]: pues nada más dejar atrás el lóbrego camino y tras haber echado esa mirada a la infinitud irracional, entramos en una amplia estancia iluminada por una claraboya; nos recibe sobria y clara, con mapas astronómicos y figuras matemáticas en las paredes, llena de aparatos científicos, con es-

[97] Strauss, D. F., *Voltaire. Sechs Vorträge* (1870), Leipzig, 1872, 3.ª ed., p. 227. Cfr. FP I, 27 [1], donde Nietzsche señala: «Qué desfachatez la de Strauss al ofrecer al pueblo alemán su libro de *La Vida de Jesús* como contrarréplica al de Renán, mucho más grande que el suyo: y a Voltaire ni siquiera tendría que haberlo tocado». Cósima Wagner escribe a Nietzsche enjuiciando el libro de Strauss: «Hemos tenido el *Voltaire* de David Strauss entre las manos. A pesar de la intención clara y loable de emitir un juicio honesto sobre ese gran hombre al comienzo del libro, sin embargo es de lo más desagradable por su falta de gusto, por su amaneramiento y falta de estilo, y por sus ideas verdaderamente triviales. Se podrá hacer pronto de él un segundo *Drachen* ["Dragón", pseudónimo que utilizaba Wagner]» (de 4 de diciembre de 1870, KGB II/2 275).

[98] Cfr. A § 247.

[99] Tercera parte de *La vieja y la nueva fe*.

queletos en los armarios, monos disecados y productos anatómicos. Y desde aquí, felices ya, nos adentramos en la comodidad plena de los propietarios del pabellón; los encontramos acompañados de sus mujeres y niños, leyendo sus periódicos o discutiendo, como a diario, de política, les oímos hablar largo y tendido acerca del matrimonio y el sufragio universal, sobre la pena de muerte y las huelgas de los trabajadores, y nos parece imposible que se pueda recitar maquinalmente a mayor velocidad tal rosario de opiniones públicas. Por último, aún debemos quedar también convencidos del gusto clásico de los que habitan en este lugar: una breve parada en la biblioteca y en la sala de música nos da la información esperada: en las estanterías están los mejores libros y en los atriles, las más célebres piezas musicales; hasta tocan algo para nosotros, y de ser eso música de Haydn, éste no tendría la culpa de que sonara a música casera de Riehl. Entretanto el dueño de la casa ha tenido la ocasión de declarar que está completamente de acuerdo con Lessing y también con Goethe, pero sólo hasta la segunda parte del *Fausto*. Finalmente, el propietario de nuestro pabellón se alaba a sí mismo y dice que a quien no le guste su casa, no se le puede prestar ayuda alguna, pues no está maduro para su punto de vista; después de esto todavía nos ofrece su carruaje, si bien con la cortés reserva de que él no pretende afirmar que el carruaje cumpla todos los requisitos; además, nos dice, acaban de colocarse piedras nuevas en sus caminos y nos veremos machacados por completo. Luego, nuestro dios epicúreo de los jardines se despide con la incomparable habilidad que él ha sabido elogiar en Voltaire.

¿Quién podría dudar todavía de esa incomparable habilidad? Se reconoce al desenvuelto maestro de la materia, se desenmascara al artista del jardín, ligero de ropa; y nunca dejamos de oír la voz del clásico: como escritor no quiero ser un filisteo, ¡no quiero, no! ¡Quiero ser Voltaire, el Voltaire alemán!, y en todo caso ¡el Lessing francés!

Vamos a revelar un secreto: nuestro *magister* no siempre sabe qué es lo que prefiere ser, si Voltaire o Lessing, pero de ninguna manera quisiera ser un filisteo, y si fuera posible, casi seguro que preferiría ser los dos, Lessing *y* Voltaire — para que se cumpla lo que está ahí escrito: «no tenía ningún carácter, sino que cuando quería tenerlo, antes tenía siempre que adquirirlo».

10

Si hemos comprendido bien a Strauss el confesor, también él es un verdadero filisteo de alma cohibida y seca, cuyas necesidades son sobrias, de docto; y, sin embargo, si se le llamase filisteo, nadie se enojaría más que David Strauss el escritor. Que se le llamase petulante, atrevido, malicioso, incluso temerario, no le parecería mal; su máxima felicidad, no obstante, sería que se le comparara con Lessing o con Voltaire, que ciertamente no fueron filisteos. En la busca de tal felicidad, Strauss suele vacilar, y no sabe si le conviene imitar el valeroso ímpetu dialéctico de Lessing o si le iría mejor la actitud de viejo fauno y espíritu libre a la manera de Voltaire[100]. Cuando se sienta a escribir, pone una cara que no cambia, como si estuviese posando para un

[100] Cfr. FP I, 27 [21]: «Strauss trata de poner la cara tanto de Voltaire como de Lessing». La crítica sobre la manera como trata Strauss a Voltaire parece un adelanto de la dedicatoria que Nietzsche hace en *Humano demasiado humano* al mismo Voltaire.

retrato, y muestra ora la cara lessinguiana ora la volteriana. Cuando leemos su alabanza a la exposición de Voltaire (p. 217, *Voltaire*), parece apelar enérgicamente a la conciencia del presente, preguntándole cómo es que ésta desde hace tiempo ha dejado de saber lo que tiene en el Voltaire moderno: «también sus atractivos», dice, «son por todas partes los mismos: sencillez y naturalidad, transparente claridad, soltura y vivacidad, afable amenidad. Calor y vigor no faltan cuando viene al caso; la aversión a lo ampuloso y lo afectado le venía a Voltaire de lo más íntimo de su naturaleza; y, por otro lado, cuando en ocasiones la petulancia y las pasiones rebajaban su expresión hasta la vulgaridad, la culpa no era del estilista sino del hombre que había en él»[101]. Según esto, parece que Strauss sabe muy bien la importancia que tiene la *simplicidad del estilo*: dicha simplicidad ha sido siempre la característica del genio, el único que tiene el privilegio de expresarse con sencillez, naturalidad e ingenuidad. El hecho, por lo tanto, de que un escritor elija una manera simple de expresarse no traiciona la más vulgar de las ambiciones: pues aunque algunos se den cuenta de cómo quisiera dicho escritor que se le considerara, algunos, sin embargo, también serán tan complacientes de considerarlo justo como él desea. Mas el escritor genial no se revela solamente en la simplicidad y en la rotundidad de la expresión: su fuerza excesiva le lleva a jugar con los contenidos, aunque éstos sean peligrosos y difíciles. Nadie va con paso firme por un camino desconocido que está cortado por mil precipicios: mas el genio corre ágil dando saltos atrevidos o elegantes por un sendero semejante, burlándose de medir los pasos con precaución y con miedo[102].

Strauss sabe también que los problemas de los que se desentiende son serios y terribles, y como tales han sido tratados por los sabios de todas las épocas, y aun así llama a su libro *ligero de ropa*. De todos esos terrores, de la sombría seriedad del meditar en que de suyo se suele caer al preguntarse uno acerca del valor de la existencia y de los deberes del hombre, ya no se barrunta nada cuando el genial *magister* pasa delante de nosotros dando volteretas, «ligero de ropa y aposta», con menos ropa incluso que su Rousseau, del que nos cuenta que iba desnudo por abajo y cubierto por arriba[103], mientras Goethe iría cubierto por abajo y desnudo por arriba. Los genios verdaderamente ingenuos parece que no se cubren nada, y quizá la expresión «ligero de ropa»[104] sólo sea un eufemismo de «desnudo». De la diosa Verdad dicen —los pocos que la han visto— que estaba desnuda: y quizá a los ojos de quienes, sin haberla visto, creen a esos pocos que sí, la desnudez o la poca ropa sea ya una prueba, o al menos un *indicium*, de la verdad. La mera sospecha favorece ya la ambición del autor: alguien ve una cosa desnuda: ¡y si fuera la verdad!, se dice, y adopta una expresión más solemne de lo que en él suele ser habitual. Pero con esto ha logrado ya mucho el escritor, al obligar a sus lectores a verlo más solemne que cualquier otro escritor que vaya vestido con más ropa. Es el camino para llegar a ser algún día un «clásico»: y el propio Strauss nos cuenta «que se le ha dispensado el no buscado honor de considerarlo de la raza de los prosistas clásicos», es decir, que ha llegado a la meta de su camino[105]. El genio Strauss va dando vueltas por las calles, con la vesti-

[101] Strauss, D., *Voltaire, op. cit.*, p. 225.

[102] Cfr. FP I, 27 [45].

[103] Cfr. SG 316. Nietzsche utiliza el verbo *drapieren*, «drapear», es decir, «colocar o plegar los paños de la vestidura, y, más especialmente, darles la caída conveniente». Es posible que Nietzsche se refiera a la indumentaria griega y romana, con túnicas y mantos drapeados.

[104] Cfr. FP I, 27 [49].

[105] Cfr. FP I, 27 [39].

menta de las diosas, ligero de ropa, en calidad de «clásico», y el filisteo Strauss debe a toda costa, para servirnos de las originales expresiones de este genio, «acabar por decreto» o «ser expulsado para no volver jamás»[106].

Pero ¡ay, el filisteo, a pesar de todos los decretos y todas las expulsiones, vuelve una y otra vez! ¡Ay, el rostro obligado a asumir los rasgos volterianos y lessinguianos[107] de vez en cuando vuelve bruscamente a su estado originario, a sus viejas formas naturales! ¡Ay, la careta de genio se cae demasiado a menudo, y nunca ha sido la mirada del *magister* más mohína, nunca sus movimientos más rígidos que precisamente cuando ha intentado remedar con sus saltos el salto del genio y mirar con la mirada de fuego con la que el genio mira! Y por el mero hecho de ir tan ligero de ropa en una zona tan fría como la nuestra se expone al peligro de resfriarse más a menudo y más gravemente que otro cualquiera; puede que sea ciertamente penoso que también los demás se den cuenta luego de todo esto, pero si quiere curarse, el siguiente diagnóstico tiene que ser también público. Hubo una vez un Strauss[108], un docto valeroso, estricto y bien vestido, que nos resultaba tan simpático como todo aquel que en Alemania sirve con seriedad y energía a la verdad y sabe ejercer dominio dentro de sus límites; ese que hoy con el nombre de David Strauss es famoso en la opinión pública es una persona distinta: quizá los teólogos sean los responsables de que él se haya convertido en el que es ahora; basta, su jueguecito actual con la máscara del genio nos resulta tan odioso y ridículo como su seriedad de antes nos obligaba a la seriedad y a la simpatía. Cuando él más recientemente nos explica: «sería también una ingratitud hacia *mi genio* el que no me alegrase de haber recibido, además del don de la crítica despiadadamente destructiva, asimismo el placer inocuo de la creación artística» [109], acaso le sorprenda el hecho de que, no obstante ese testimonio sobre sí mismo, haya quien afirma lo contrario; por un lado, que él no ha tenido jamás el don de la creación artística, y, por otro lado, que el placer que él llama «inocuo» es todo menos inocuo, por cuanto ha ido minando poco a poco hasta destruirla del todo su naturaleza, en el fondo robusta y bien arraigada, de docto y de crítico, *es decir, al auténtico genio straussiano.* En un arrebato de honestidad sin límites, el propio Strauss añade que él siempre «ha llevado en su interior un Merck que le gritaba: ¡tú ya no debes hacer esas tonterías, los demás también son capaces de hacerlo!» [110]. Esa era la

[106] Cfr. SG 177. En el texto de Strauss se refiere con esta expresión a la abolición de los milagros: «Wir Philosophen und kritischen Theologen haben gut reden gehabt, wenn wir das Wunder in Abgang decretieren» («Nosotros filósofos y teólogos críticos, por mucho que dijéramos al decretar el fin del milagro...»).

[107] Cfr. FP I, 27 [21].

[108] Aunque resulte paradójico, Nietzsche parece estar insinuando aquí la simpatía que profesaba por la obra de Strauss en su época de estudiante. Ya en 1865 le comenta a su amigo Mushacke: «si tengo poco apetito, tomo una píldora de Strauss, *La mitad y la totalidad* [*Die Ganzen und die Halben*, Berlín, 1865)], por ejemplo...». (20 de septiembre de 1865, CO I 355). De Strauss compró y leyó con detenimiento su *Lessings Nathan der Weise* («El camino del "Nathan" de Lessing», 1865) y el más famoso de sus textos: *Das Leben Jesu, kritisch bearbeitet* («La vida de Jesús, críticamente examinada», 1835), libro que finalmente compró en 1865 y que sirvió para discutir con su hermana en el verano de 1865 sobre cuestiones de fe. En A § 28 Nietzsche nos recuerda que a la edad de veinte años había saboreado la obra exegética del «incomparable Strauss» sobre los Evangelios. No obstante, sigue resultando chocante que Nietzsche, que no era creyente, hiciera el trabajo que de suyo debían de hacer los cristianos creyentes contra alguien como Strauss que atacaba las raíces del cristianismo.

[109] Strauss, D., *Nachwort..., op. cit.*, p. 10.

[110] Ibíd., cfr. FP I, 27 [39]. Johan Heinrich Merck (1741-1791), crítico y jurista alemán, con su refinado gusto fue un valioso guía para los jóvenes escritores del *Sturm und Drang*. Fue amigo de Goethe.

voz del auténtico genio straussiano: la misma voz que le dice también cuánto vale su novísimo testamento, inocuamente ligero de ropa, del filisteo moderno, si mucho o poco. ¡Pero esto lo pueden hacer también los demás! ¡Y muchos lo podrían hacer mejor! Y quienes, espíritus más ricos y mejor dotados que Strauss, lo hicieran lo mejor posible, no habrían hecho en ningún caso más que — tonterías.

Creo que se habrá comprendido bien en qué medida estimo al escritor Strauss: lo tengo por un actor que hace el papel de genio ingenuo y de clásico. Y si bien Lichtenberg dice: «Hay que recomendar la sencillez en la escritura, ya por el simple hecho de que ningún hombre recto se expresa con rebuscamiento y sutileza»[111], no significa eso que el estilo sencillo sea ya una prueba de rectitud literaria. Yo quisiera que el escritor Strauss fuese más sincero, así escribiría mejor y sería menos célebre. Y — si en cualquier caso quiere ser actor — entonces preferiría que fuese un buen actor e imitase mejor al genio ingenuo y al clásico, escribiendo como un clásico y como un genio. Pues queda por decir que Strauss es un mal actor y hasta un escritor infame.

11

El reproche de ser un escritor pésimo queda ciertamente mitigado por el hecho de que en Alemania es muy difícil llegar a ser un escritor sobrio y aceptable, y más que improbable llegar a ser un buen escritor[112]. Falta aquí un terreno natural, el aprecio, el manejo y el cultivo artísticos del lenguaje hablado. Puesto que éste, como los propios términos de «conversación de salón», «sermón», «discurso parlamentario» expresan, no ha logrado todavía un estilo nacional en todas las manifestaciones públicas, y, más aún, ni siquiera ha llegado a sentir la necesidad de que haya un estilo, y puesto que todos aquellos que hablan en Alemania no han ido más allá de algunos ingenuos experimentos con la lengua, el caso es que el escritor no tiene ninguna norma unitaria y sí cierto derecho a luchar por su cuenta con la lengua: y de ahí proviene, en consecuencia, la dilapidación sin límites de la lengua alemana del «presente», que Schopenhauer describía de la manera más enérgica. «Si esto sigue así —dijo en cierta ocasión—, el año 1900 ya no se entenderá bien a los clásicos alemanes, puesto que la única lengua alemana que se conocerá será la jerga canallesca del noble "presente" — cuyo carácter fundamental es la impotencia»[113]. De hecho, ya ahora se hacen oír en las revistas más actuales árbitros de la lengua y la gramática alemanas que dicen que nuestros clásicos no pueden seguir siendo modelos de nuestro estilo[114], porque emplean una gran cantidad de términos, expresiones y construcciones sintácticas que nosotros hemos perdido: por eso lo conveniente sería recopilar los logros lingüísticos en el uso de los términos y de las frases de las celebridades literarias de hoy y recomendar que se imiten, cosa que ya se ha hecho realmente, por ejemplo, en el diccio-

[111] Lichtenberg, *op. cit.*, I, p. 306. Cfr. FP I, 27 [25].

[112] Cfr. FP I, 27 [68], p. 450. Aquí habla Nietzsche sobre «la dificultad de ser un buen escritor».

[113] Schopenhauer, A., *Aus Arthur Schopenhauers handschriftlichen Nachlass*, Julius Frauenstädt (ed.), F. A. Brockhaus, Leipzig, 1864, p. 58. [BN 543].

[114] En las notas previas al texto definitivo Nietzsche había escrito: «Realmente tampoco he leído yo en las revistas expresamente modernas una explicación al hecho de que nuestros clásicos ya no puedan ser modelos de estilo, sino que han surgido nuevas grandezas, Adolf Stahr o Strauss, etc.» Cfr. KSA XIV 63.

nario manual, conciso y vergonzoso, de Sanders[115]. En él aparece considerado como un clásico ese repugnante monstruo del estilo que es Gutzkow[116]: y en general, a lo que parece, tendremos que habituarnos a una banda sorprendente de clásicos del todo nuevos, entre los cuales el primero, o al menos uno de los primeros, es David Strauss, el mismo al que no podemos caracterizar de modo diferente a como ya lo hemos hecho: a saber, como un escritor infame.

Pues bien, un rasgo de lo más característico de esa pseudocultura del filisteo de la formación es ver cómo logra para sí el concepto de clásico y de escritor ejemplar — él, que sólo se muestra fuerte a la hora de rechazar un estilo de cultura verdadera y artísticamente riguroso, y que con esa insistencia en el rechazo logra una uniformidad en la expresión que casi parece ser unidad de estilo. ¿Cómo es posible que, permitiéndose a todo el mundo experimentar sin límites con el lenguaje, haya, sin embargo, algunos escritores que encuentran un tono que va dirigido a muchos? ¿Qué es lo que llega aquí a tantos? Es ante todo una cualidad negativa: la ausencia de cualquier cosa que sea escandalosa — *pero todo lo que es verdaderamente productivo es escandaloso.* — Entre lo que el alemán lee hoy a diario predominan, sin duda, los periódicos, así como las revistas correspondientes: el alemán de estos periódicos y revistas, con su incesante goteo de expresiones iguales y palabras iguales, se va grabando en su oído, y puesto que generalmente elige para tales lecturas las horas en que su espíritu cansado no está de ningún modo dispuesto a resistir, su oído se va haciendo poco a poco a este alemán cotidiano y cuando le falta lo echa de menos con pesar. Ahora bien, son los fabricantes de dichos periódicos los que, en consonancia plena con su ocupación, están más acostumbrados a la papilla del lenguaje periodístico: los que, en sentido estricto, han perdido todo gusto, y cuya lengua siente como mucho una suerte de placer sólo en lo totalmente corrupto y arbitrario. Con esto se explica el *tutti unisono*[117] en que, a pesar de su lasitud y enfermedad, unen de inmediato sus voces en torno a todos y cada uno de los disparates lingüísticos recién inventados: con esa descarada corrupción se venga uno de la lengua por el increíble aburrimiento que poco a poco genera en sus asalariados. Recuerdo haber leído un llamamiento de Berthold Auerbach[118] «al pueblo alemán» en el que cada uno de sus giros lingüísticos, nada alemán, resultaba extravagante y falso, y el conjunto parecía un mosaico de palabras sin vida con sintaxis internacional; por no decir nada del desvergonzado alemán chapucero con el que Eduard Devrient[119] celebró la memoria de Mendelssohn. Así pues, el solecismo — y esto es lo

[115] Daniel Sanders (1819-1897), prestigioso lingüista alemán, autor del *Wörterbuch der deutschen Sprache. Mit belegen von Luther bis auf die Gegenwart. M. Ergänzungs-Wörterbuch.* Leipzig, 1860-1865, 2 vols. Nietzsche hace un juego de palabras que aquí no llegamos a reproducir, pues en el original «manual» y «vergonzoso» riman: *Hand- und Schand-*.

[116] Karl Ferdinand Gutzkow (1811-1878), natural de Berlín, fue dramaturgo, novelista y periodista. Autor de *Die Nihilisten* (1853). Nietzsche dice de él: «Gutzkow, como filósofo fracasado, es el *transformed disformed*, en general una caricatura de la relación schilleriana entre filosofía y poesía». Cfr. FP I, 7 [114].

[117] En italiano en el texto.

[118] Berthold Auerbach (1812-1882), escritor y novelista alemán que estudió filosofía en la escuela de David Strauss y fue también el traductor de las obras de Espinoza. Nietzsche lo cita en FP I, 27 [38], 37 [4, 7]. Escribía en el periódico *Ausburger Allgemeine Zeitung*.

[119] Eduard Philipp Devrient (1801-1877), cantante de ópera y musicólogo. Escribió un libro en 1869 *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich*, Leipzig, 1869. Wagner le replicó vehementemente con su escrito *El Sr. Eduard Devrient y su estilo*, un estu-

curioso — nuestro filisteo no lo considera algo escandaloso, sino un alivio refrescante y tentador en el desierto cotidiano del alemán, yermo de hierba y árboles. Para él, sin embargo, resulta escandaloso lo que es *verdaderamente* productivo. Al escritor modelo supermoderno no se le corregirán su sintaxis retorcida, exagerada o deshilachada ni sus neologismos ridículos, sino que se los valorarán como un mérito, como un arreglo apetitoso: mas ¡ay del estilista dotado de carácter que evita la expresión rutinaria con la misma seriedad y perseverancia con las que evita los «monstruos que los escritorzuelos del presente han incubado la última noche», como dice Schopenhauer[120]. Cuando se acepta como regla lo que es chabacano, trillado, flojo y vulgar, y como excepción tentadora lo malo y corrupto, entonces lo que esté lleno de fuerza, lo que sea poco común y bello cae en descrédito: de manera que en Alemania se repite sin cesar la historia aquella del viajero bien proporcionado que llega al país de los jorobados y allí por todas partes se ve escarnecido del modo más ultrajante a causa de su supuesta deformación, al no tener joroba, hasta que finalmente un sacerdote, intercediendo por él, habla de este modo al pueblo: mejor será que os compadezcáis del pobre extranjero y elevéis una ofrenda a los dioses en agradecimiento por haberos adornado con esta imponente montaña de carne.

Si alguien pretendiera escribir hoy una gramática que contuviera las normas positivas del actual estilo alemán de todo el mundo, e investigase cuáles son las reglas que, al modo de imperativos no escritos, no hablados, sin embargo, se siguen y ejercen su dominio sobre las escribanías de todos y cada uno, tropezaría con ciertas ideas extrañas acerca del estilo y la retórica que quizás hayan salido de algunas reminiscencias de la escuela y de la obligación en ella de realizar ejercicios de estilo en latín, o quizá de la lectura de algunos escritores franceses de cuya increíble zafiedad todo francés medianamente educado tiene derecho a burlarse. Acerca de estas ideas extrañas bajo cuyo dominio viven y escriben casi todos los alemanes parece ser que todavía no ha reflexionado ninguno de los alemanes concienzudos y profundos.

Entre ellas encontramos la exigencia de que aparezca de vez en cuando una imagen o una metáfora, y que la metáfora sea nueva: mas para el escaso cerebro de escritor «nueva» significa lo mismo que «moderna», y así ahora se empeña en sacar sus metáforas del ferrocarril, el telégrafo, la máquina de vapor o la bolsa, y se siente orgulloso de que estas imágenes, siendo modernas, sean por fuerza también nuevas. En el libro de confesiones de Strauss vemos que también se ha pagado como es debido el tributo a las metáforas modernas: se despide de nosotros con la imagen, que ocupa página y media, de una moderna reparación de carreteras, y un par de páginas antes compara el mundo con una máquina, con sus ruedas, sus pistones, sus martillos y su «aceite lubricante» (p. 362): una comida que comienza con *champagne* — (p. 324): Kant como centro de hidroterapia de agua fría.— (p. 265): «La constitución federal suiza es a la inglesa como un molino de agua a una máquina de vapor, como un vals o una canción a una fuga o sinfonía». — (p. 258): «En todo recurso de apelación es necesario atenerse al orden de las instancias. Mas la instan-

---

dio sobre los «Recuerdos de Felix Mendelssohn-Bartholdy», en R.Wagner, *Gesammelte Schriften*, Fritzsch, Leipzig, 1872-1873. El escrito lleva el pseudónimo de Wilhelm Drach. Cfr. Cósima Wagner, *Diarios*, *op. cit.*, de 27 de enero de 1869, donde lo describe como un «comediante sin cultura».

[120] Schopenhauer, A., *Aus Arthur Schopenhauers...*, *op. cit.*, p. 61.

cia intermedia entre el individuo y la humanidad es la nación». — (p. 141): «Cuando deseamos saber si todavía hay vida en un organismo que nos parece muerto, solemos hacer la prueba con un estímulo fuerte, quizá hasta doloroso, recurriendo, por ejemplo, a un pinchazo». — (p. 138): «El territorio religioso en el alma humana es similar al territorio de los pieles rojas en América». — (p. 137): «Virtuosos de la piedad en los conventos». — (p. 90): «Poner debajo de la cuenta, con todas las cifras, el resultado de todo lo anterior». — (p. 176): «La teoría darwinista es semejante a una línea de ferrocarril recién trazada — — — en la que las banderitas ondean al viento alegremente». De esta manera tan supermoderna ha satisfecho Strauss la exigencia del filisteo de que de vez en cuando tenga que aparecer una nueva metáfora.

Está también muy difundida una segunda exigencia retórica, y es que lo didáctico debe desplegarse en frases largas y extensas abstracciones, mientras que lo que pretende persuadir, en cambio, gusta de frasecitas breves y de contrastes en la expresión dando brincos unos tras otros. Una frase modélica de lo didáctico y erudito, estirada hasta la completa disipación schleiermacheriana, que lentamente se arrastra con verdadera agilidad de tortuga, se halla en Strauss en la p. 132: «El hecho de que en los estadios más primitivos de la religión aparezca en vez de un único origen varios, en vez de un único Dios una multitud de dioses, se debe según esta deducción de la religión a que las diversas fuerzas de la naturaleza o circunstancias de la vida que suscitan en el hombre el sentimiento de dependencia absoluta actúan al principio en él aún en toda su diversidad, él no ha llegado aún a tener conciencia de que, en lo relativo a la dependencia absoluta, no podía haber entre ellas ninguna diferencia, y que, por tanto, el poder que le dominaba o el ser que poseía este poder, debía ser único». Un ejemplo opuesto, de frasecitas breves y afectada vivacidad, que ha emocionado a algunos lectores tanto que ya a Strauss sólo lo nombran junto a Lessing, se encuentra en la p. 8: «Lo que me propongo hacer en lo que sigue, de eso no me cabe la menor duda, muchos sabrían hacerlo igual de bien, y bastantes incluso mucho mejor. Algunos ya lo han dicho, ¿pero es esto razón para que yo me calle? No lo creo. Nosotros nos complementamos. Si otros saben más de muchas cosas; quizá de algunas sepa yo más; y bastantes las sé yo de otro modo, las veo de otro modo que los demás. Así que vayamos al grano, las cartas sobre la mesa, y que se vea si son buenas». Entre esta marcha rápida y alegre y aquella morosidad de sepulturero el estilo de Strauss suele ocupar, naturalmente, el centro, mas no siempre lo que se halla entre dos vicios es la virtud, sino que demasiado a menudo es sólo la debilidad, la incapacidad, la impotencia. De hecho, el buscar en el libro de Strauss rasgos y expresiones que fueran más finos e inteligentes ha sido una labor por completo decepcionante, y eso tras haber reservado un apartado, para al menos poder alabar algo aquí y allá del escritor Strauss, ya que en el confesor no había encontrando nada que fuese digno de alabanza. Busqué y rebusqué, y la rúbrica quedó vacía. Se me fue llenando, en cambio, otro apartado titulado: «Solecismos, imágenes confusas, abreviaciones poco claras, observaciones de mal gusto y galimatías», hasta tal punto que lo único que ahora puedo permitirme dar a conocer es una modesta selección de mi enorme colección de muestras. Quizá consiga reunir bajo esa rúbrica lo que hace creer a los alemanes de hoy que Strauss es un gran estilista lleno de interés: son curiosidades de expresión que en medio de ese yermo árido y polvoriento que es el libro entero sorprenden, si no agradablemente, sí de una manera interesante aunque penosa: gracias a tales pasajes nos damos cuenta al menos, para servirnos de una

imagen straussiana, de que todavía no estamos muertos y de que aún reaccionamos a tales pinchazos. Pues todo lo demás muestra esa carencia de todo lo escandaloso, es decir, lo productivo, que ahora se valora como cualidad positiva en el prosista clásico. La sobriedad y la aridez extremas, una sobriedad verdaderamente famélica, despiertan hoy en la masa culta una sensación antinatural, como si tales rasgos fueran signo de salud, de tal manera que aquí vale justo lo que dice el autor del *Dialogus de oratoribus: «illam ipsam quam iactant sanitatem non firmitate sed ieiunio consequuntur»*[121]. Por eso odian éstos con instintiva unanimidad toda *firmitas*, porque ésta da testimonio de una salud completamente distinta de la suya, y procuran que la *firmitas*, la concisión enérgica, la fogosa fuerza de los movimientos, la plenitud y delicadeza del juego de los músculos resulten sospechosas. Se han puesto de acuerdo para hacer que la naturaleza y los nombres de las cosas queden invertidos, y hablar en lo sucesivo de salud cuando nosotros vemos debilidad, y de enfermedad y de sobreexcitación cuando la verdadera salud nos sale al paso. Así es como ahora se considera un «clásico» también a David Strauss.

Si al menos esa sobriedad fuese una sobriedad estrictamente lógica: pero es justo la sencillez y el rigor del pensamiento lo que estos «débiles» han perdido, y en sus manos hasta la propia lengua se ha deshilachado en ilógica. Inténtese tan sólo traducir al latín ese estilo de Strauss: algo que hasta con Kant es factible y que en el caso de Schopenhauer es cómodo e interesante. La causa de que eso sea imposible de hacer con el alemán de Strauss no creo que esté en el hecho de que su alemán sea más alemán que el de aquéllos, sino en el hecho de que su alemán es confuso e ilógico, mientras que el de aquéllos está lleno de sencillez y grandeza. Quien sabe, en cambio, lo mucho que se esforzaban los antiguos para aprender a hablar y a escribir, y lo poco que se esfuerzan los modernos, ése siente, como dijo Schopenhauer en cierta ocasión[122], un verdadero alivio cuando logra acabar un libro alemán de ese estilo que se ha visto obligado a leer y puede volver ya a otras lenguas, sean antiguas o modernas: «ya que en éstas», dice, «tengo delante una lengua fijada según reglas, que posee una gramática y una ortografía perfectamente establecidas y fielmente observadas, mientras que en alemán me veo a cada instante asaltado por la impertinencia del escritor, que quiere hacer valer sus antojos gramaticales y ortográficos y sus ocurrencias chabacanas: y lo que me repugna de eso es la estupidez que se pavonea descaradamente. Realmente es un auténtico suplicio el ver cómo es maltratada por ignorantes y asnos una lengua que es hermosa y antigua y que posee escritos clásicos».

Esto es lo que os grita la santa cólera de Schopenhauer, y no podréis decir que no habéis sido advertidos. Mas a quien no quiera oír ninguna advertencia ni esté en absoluto dispuesto a que decaiga su creencia en que Strauss es un clásico, a ése le recomendaría, como última receta, que lo imitara. Intentadlo, de todos modos, por vuestra cuenta y riesgo: tendréis que pagarlo con vuestro estilo, así como al final incluso con vuestra cabeza, de manera que se cumpla también en vosotros el dicho de la sabiduría india: «Es inútil y acorta la vida roer un cuerno de vaca: los dientes se desgastan y no se le saca ningún jugo». —

[121] «Aquella misma salud de la que se jactan, no la consiguen por el vigor, sino por el ayuno»: Cfr. Tácito, *Dialogus de oratoribus*, 23, 3-4. Cfr. Nietzsche, F., *Escritos sobre retórica*, Luis Enrique de Santiago Guervós (ed.), Editorial Trotta, Madrid, 2000, p. 87.

[122] Cfr. Schopenhauer, A., *op. cit.*, pp. 60 ss.

12

Para concluir[123] vamos a presentar a nuestro prosista clásico la prometida selección de muestras de estilo: Schopenhauer tal vez la titulara en términos muy generales como: «Nuevos documentos de la jerga canallesca de la actualidad»; pues eso es algo que, para consuelo de David Strauss, se puede decir, suponiendo que para él eso sea un consuelo, y es que hoy todo el mundo escribe como él, y algunos todavía de un modo más miserable, y entre los ciegos el tuerto es el rey. Bien es verdad que llamándole tuerto le estamos concediendo demasiado, pero lo hacemos porque Strauss no escribe como los más perversos de entre los corruptores del alemán, los hegelianos, y su contrahecha descendencia[124]. Strauss al menos intenta salir de esa ciénaga, y en parte ya está fuera de ella, pero se halla aún bien lejos de pisar tierra firme; en él todavía se nota que en su juventud balbuceó a la hegeliana: algo debió desencajársele entonces, algún músculo se le distendió; como el oído de un muchacho que ha crecido entre tambores, debió embotársele el oído entonces, para que nunca más haya sido capaz de percibir las leyes del sonido, artísticamente delicadas y vigorosas, bajo cuyo dominio vive el escritor formado con buenos modelos y una disciplina rigurosa. Con ello ha perdido Strauss en cuanto estilista lo mejor de sí, y está condenado a quedar preso de por vida en las estériles y peligrosas arenas movedizas del estilo periodístico — si no quiere hundirse de nuevo en el fango hegeliano. Así y todo en el presente ha logrado ser una celebridad por un par de horas, y quizá en el futuro se sepa por otro par de horas que ha sido una celebridad; pero luego caerá la noche y con ella el olvido: y ya en este momento en que estamos escribiendo en el libro negro sus pecados de estilo comienza el ocaso de su fama. Pues quien ha pecado contra la lengua alemana ha profanado el *mysterium* de nuestra alemanidad: es ella sola la que a través de toda la mezcla y las modificaciones de las nacionalidades y las costumbres, como por ensalmo metafísico, se ha salvado a sí misma y de ese modo ha salvado también el espíritu alemán. Es ella sola la que garantiza además ese espíritu para el futuro, siempre que no perezca ella misma en las manos perversas del presente. «Pero ¡*Di meliora*! ¡Fuera los paquidermos, fuera! ¡Ésta es la lengua alemana, la lengua en la que se han expresado las gentes, en la que han cantado grandes poetas y han escrito grandes pensadores! ¡Atrás esas zarpas![125]» —

Tomemos sin más una frase, por ejemplo, de la primera página del libro de Strauss[126]: «Ya en el incremento de poder — — — ha reconocido el catolicismo romano una invitación a reunir dictatorialmente todo su poder espiritual y temporal en las manos del Papa declarado infalible». Bajo ese ropaje desaliñado se esconden fra-

[123] Esta última parte, muy técnica desde el punto de vista lingüístico, supone una defensa a ultranza del buen estilo y de la lengua alemana. Posiblemente fuera ésta una de las motivaciones principales de Nietzsche en relación a la dura crítica que hace a Strauss por maltratar el lenguaje, ya que ese tipo de críticas sobre el uso del lenguaje era también del agrado de Wagner. Para Nietzsche, la falta de estilo y la ligereza en el manejo de una lengua pone al descubierto la ligereza frente a la realidad.

[124] Cfr. FP I 27 [29, 30].

[125] Cfr. PP II, af. 283. Schopenhauer subraya en este texto «Ésta es la lengua alemana» y «gentes».

[126] Los pasajes que recoge Nietzsche aquí de la obra de Strauss, son criticados desde una perspectiva lingüística. La mayoría de las veces la crítica se centra en la estructura de la frase en alemán. La traducción al español no recoge suficientemente los matices del texto alemán. En los casos en los que no se aprecia bien lo que quiere decir Nietzsche, incluimos en nota el texto alemán.

ses distintas que no encajan en absoluto y que no son posibles al mismo tiempo; uno puede reconocer la invitación a reunir su poder y ponerlo en las manos de un dictador, pero lo que no puede es reunirlo dictatorialmente en las manos de otro. Si se dice que el catolicismo reúne dictatorialmente su poder, entonces se le está comparando con un dictador: pero evidentemente de lo que aquí se trata es de comparar al infalible Papa con un dictador, y si el adverbio se ha puesto en un lugar equivocado es sólo por causa de un pensamiento poco claro y la falta de sentido para la lengua. Para percibir, no obstante, lo disparatado de la segunda expresión, recomiendo que se la diga en la siguiente simplificación: el señor reúne las riendas en las manos de su cochero. — (p. 4): «En el fondo de la oposición que se da entre el antiguo régimen consistorial y los esfuerzos dirigidos a obtener una constitución sinodal hay, detrás del rasgo jerárquico por una parte y del democrático por otra, una diferencia dogmático-religiosa». Peor no puede expresarse: primero tenemos una oposición entre un régimen y ciertos esfuerzos, después en el fondo de esta oposición hay una diferencia dogmático-religiosa, y esta diferencia que está en el fondo se encuentra detrás de un rasgo jerárquico por una parte y de uno democrático por la otra. Adivinanza: ¿Qué cosa está detrás de dos cosas en el fondo de una tercera? — (p. 18): «y los días, aunque enmarcados inequívocamente por el narrador entre tarde y mañana»[127], etc. Para que se dé cuenta del abuso tan desvergonzado que está usted con la lengua, le sugiero a usted que traduzca esa frase al latín. ¡Días que son enmarcados! ¡Por un narrador! ¡Inequívocamente! ¡Y enmarcados entre algo! — (p. 19): «En la Biblia no se puede hablar de noticias erróneas y contradictorias, ni de opiniones y juicios falsos». ¡Expresado con suma negligencia! Usted confunde «en la Biblia» con «a propósito de la Biblia»[128]: la primera debería ir antes de «puede», la segunda, después de «puede». Supongo que habrá querido decir: no se puede hablar de (que haya) en la Biblia noticias erróneas y contradictorias, opiniones y juicios falsos; ¿por qué no? Por ser la Biblia — por lo tanto: «a propósito de la Biblia no se puede hablar de...». Pero para no poner uno tras otro, «en la Biblia» y «a propósito de la Biblia», ha optado usted por escribir en jerga canallesca y confundir las preposiciones. La misma fechoría comete usted en la p. 20: «Compilaciones en las que se han elaborado conjuntamente fragmentos más antiguos»[129]. Usted quiere decir: «en las cuales se han insertado fragmentos más antiguos, o en las cuales hay fragmentos más antiguos reelaborados». — En esa misma página habla usted, con una expresión estudiantil, de un «poema didáctico que se ve colocado en la desagradable situación de ser de entrada mal interpretado de muchos modos» (mejor: malinterpretado)[130], «y luego detestado y finalmente combatido». En la p. 24 habla incluso de «¡sutilezas con las que se pretendería mitigar su dureza!» Yo me veo en la desagradable situación de no saber de nada duro cuya dureza se suavice con algo sutil; Strauss, ciertamente, habla (p. 367) hasta de cierta «agudeza mitigada por sacudidas». — (p. 35): «Con un Voltaire de allí [Francia] se enfrentaba aquí [Ale-

[127] Se refiere aquí Strauss a la creación de Dios y a la expresión bíblica «tarde y mañana» al principio del libro del *Génesis*.

[128] En alemán «*in der Bibel*» y «*bei der Bibel*»: la subsiguiente explicación relativa a la posición de cada uno de los sintagmas sólo tiene sentido, por supuesto, en alemán.

[129] Texto en alemán: «*Compilationen, in die ältere Stücke zusammengearbeitet sind*». El texto completo dice: «Se sabe que los libros que llevan sus nombres [el de Moisés] son compilaciones muy posteriores, en las que, con algo de crítica y mucha intención, se ha dado cabida a fragmentos más antiguos de épocas diferentes».

[130] El texto alemán dice «... *missdeutet* (besser: missgedeutet)».

mania] Samuel Hermann Reimarus de una manera completamente típica para ambas naciones»[131]. Un hombre sólo puede ser típico de una nación, pero no puede enfrentarse con otro de modo típico para ambas naciones. Una violencia ruin hecha a la lengua sólo para ahorrarse o escamotear una frase. — (p. 46): «Poco después de la muerte de Schleiermacher, ocurrió que...»[132]. La posición de las palabras no tiene ninguna importancia para gentuza tan chapucera; que aquí las palabras «después de la muerte de Schleiermacher» vayan erróneamente colocadas, es decir, después del *an*, cuando deberían encontrarse antes del *an*, es para su oído, hecho a golpes de tambor, algo tan indiferente como decir a continuación *dass*, cuando se tendría que haber dicho *bis*. — (p. 13): «y en cuanto a todos esos diversos matices con los que brilla el cristianismo actual, sólo puede tratarse para nosotros del que viene a ser el más extremo y el más claro, es decir, si nosotros somos capaces de profesarlo todavía». A la pregunta «¿de qué se trata?» se puede responder, en primer lugar, con un «de esto o de aquello»; en segundo lugar, con una frase que comience «de si nosotros...», etc.; esa mezcla desordenada de ambas construcciones nos hace ver al operario chapucero. Lo que él quería decir era más bien: «sólo puede tratarse para nosotros en el caso más extremo de si nosotros todavía lo profesamos»: aunque, por lo que se ve, las preposiciones de la lengua alemana sólo están ahí para aplicarse justo de modo y manera que sorprendan. En la p. 358, por ejemplo, para darnos una sorpresa el «clásico» confunde las expresiones: «un libro trata de algo» y «se trata de algo»[133], y así tenemos que oír una frase como ésta: «además queda indeterminado si se trata de un heroísmo externo e interno, de batallas en campo abierto o en la profundidad del pecho humano». — (p. 343): «para una época sobreexcitada de los nervios como la nuestra, que especialmente en sus inclinaciones musicales está a la luz del día dicha enfermedad»[134]. Vergonzosa confusión de «*zu Tage liegen*» [estar a la luz] y «*an den Tag legen*» [poner a la luz]. Estos reformadores de la lengua deberían ser castigados, como se hace con los escolares, sin hacer distinciones. — (p. 70): «vemos aquí uno de esos procesos intelectuales por medio de los cuales fueron elevándose los discípulos hasta producir la idea de la resurrección de su maestro asesinado». ¡Vaya imagen! ¡Una auténtica idea de bombero! ¡Uno se esfuerza en elevarse por medio de un proceso hasta producir! — Cuando en la p. 72 Strauss, héroe grande de boquilla, califica de «timo histórico universal» la historia de la resurrección de Jesús, aquí, desde el punto de vista del gramático, sólo le voy a preguntar a quién está acusando de tener sobre su conciencia ese «timo histórico universal», es decir, una estafa destinada a engañar a otros para obtener un provecho personal. ¿Quién es el que estafa, el que engaña? Pues no somos capaces de imaginar un «timo» sin un sujeto que persiga el propio provecho. Puesto que Strauss no puede darnos ninguna respuesta a esta pregunta — suponiendo que no se atreva a prostituir a su Dios, es decir, al Dios que se equivoca por noble *passion*, tachándolo de estafador — nos conformaremos con pensar que la expresión es tan absurda como carente de gusto. — En la misma página se dice: «sus enseñanzas ha-

[131] Samuel Hermann Reimarus (1694-1768), fue el que inició el movimiento de la Búsqueda del Jesús histórico.

[132] El texto alemán dice: «*Nun stand es aber nur wenige Jahre an nach Scheleirmachers Tode, dass* — —».

[133] En alemán: «*ein Buch handelt von etwas*» y «*es handelt sich um etwas*», es decir, de dos preposiciones distintas, aunque se viertan ambas al castellano por una, y la misma, «de».

[134] El texto completo comienza: «En la música de Haydn surge una fuente de juventud para una época...»

brían sido esparcidas y dispersadas por el viento como hojas sueltas y habrían sido destruidas, de no haberse mantenido juntas gracias a la creencia supersticiosa en que resucitaría, que actuó a modo de encuadernación sólida y robusta, y así se conservaron». Quien habla de hojas al viento[135] desorienta al lector, teniendo en cuenta que luego tomará esas hojas como hojas de papel que pueden mantenerse juntas gracias a la encuadernación. No hay nada que tema más el escritor cuidadoso que el dejar al lector indeciso o desorientado por causa de una imagen: pues lo que debe hacer la imagen es aclarar; pero si la imagen misma viene expresada de modo confuso y desorientador, la cosa resulta más oscura que sin la imagen. Y, ciertamente, nuestro «clásico» no es un escritor cuidadoso: tiene la audacia de hablar de la «mano de nuestras fuentes» (p. 76), de la «falta de un asa en las fuentes» (p. 77) y de la «mano de una necesidad» (p. 215). — (p. 73): «*La creencia en que resucitaría hay que cargarla a la cuenta de Jesús mismo*». Quien gusta de expresarse de manera tan vulgarmente mercantil en asuntos que son tan poco vulgares, da a entender que toda su vida ha estado leyendo libros pero que muy malos. El estilo straussiano da por doquier testimonio de malas lecturas. Quizás haya leído en demasía los escritos de sus adversarios teológicos. Pero ¿dónde se aprende a molestar al viejo Dios de los cristianos y de los judíos con imágenes tan pequeñoburguesas como las que Strauss, por ejemplo, nos regala en la p. 105, donde a ese «viejo Dios de los judíos y de los cristianos se le quita la silla de debajo del culo», o en la p. 105, donde «al viejo Dios personal se le avecina, por decirlo así, la crisis de la vivienda», o en la p. 115, donde el mismo Dios aparece puesto en un «cuartucho reservado, en el que por lo demás debe estar todavía acomodado y ocupado decentemente». — (p. 111): «con el olvido de la plegaria impetratoria se ha perdido otro atributo esencial del Dios personal». Pero ¡pensad, emborronadores, antes de emborronar! Debería enrojecerse la tinta cuando se garabateara con ella acerca de una plegaria que sería un «atributo» y, además, «un atributo perdido». — Mas ¿qué tenemos en la p. 134? «Varios de los atributos de deseo que el hombre de tiempos pretéritos otorgaba a sus dioses — como ejemplo aduciré sólo la facultad de atravesar rapidísimamente el espacio — a consecuencia del dominio racional de la naturaleza, ahora los ha asumido él mismo». ¿Quién nos deshace este ovillo? Veamos, el hombre de *tiempos pretéritos* otorga atributos a los dioses: ¡eso de «atributos de deseo»[136] resulta bastante sospechoso! Strauss quiere decir, más o menos, que el hombre ha dado por supuesto que los dioses poseen de hecho todo lo que él desea tener pero no tiene, y así un dios tiene atributos que corresponden a los deseos de los hombres, es decir, «atributos de deseo». Pero luego, nos hace saber Strauss, varios de esos «atributos de deseo» el hombre los asume — un fenómeno oscuro, tan oscuro como el descrito en la p. 135: «el deseo debe acceder a dar a esta dependencia, por la vía más corta, un giro ventajoso para el hombre». Dependencia —giro— la vía más corta, un deseo que accede — ¡ay de aquel que pretendiera efectivamente ver un fenómeno como éste! Es una escena de un libro ilustrado para ciegos. Hay que tantear. — Otro ejemplo (p. 222): «La dirección ascendente de ese movimiento que en su ascender pasa incluso por encima de la decadencia individual»; otro aún más fuerte (p. 120): «El último giro kantiano, como hemos visto, para alcanzar la meta se ve obligado a tomar su camino un trecho más allá del campo de una vida futura». Para encontrar el camino en esa niebla hay que ser un mulo. ¡Giros que

[135] En alemán «*Blätter*» puede significar tanto «hojas de árbol» como «hojas de papel».
[136] En alemán: «*Wunschattribute*».

se ven obligados! ¡Direcciones que pasan por encima de la decadencia! ¡Giros que por la vía más corta son ventajosos, giros que toman su camino un trecho más allá de un campo! ¿De qué campo? ¡Del campo de la vida futura! ¡Al diablo toda la topografía[137]! ¡Luz! ¡Luz! ¡Dónde está el hilo de Ariadna en este laberinto! No, nadie puede permitirse escribir de esta manera, ni siquiera el más célebre de los prosistas, pero menos aún un hombre que tiene una «disposición religiosa y moral perfectamente adulta» (p. 50). Quiero decir: un hombre mayor debería saber que la lengua es una herencia recibida de los antepasados que hay que dejar a los descendientes, por lo que hay que respetarla como algo sagrado, inestimable e inviolable. Si tenéis los oídos taponados, entonces preguntad, consultad diccionarios, usad buenas gramáticas, pero ¡no os atreváis a seguir pecando así a la luz del día! Strauss dice, por ejemplo (p. 136): «una ilusión, desterrarla de uno mismo y de la humanidad debería ser la pretensión de todo hombre que ha llegado a la razón». Esta construcción es errónea, y si el degenerado oído del escritorzuelo no lo percibe, entonces se lo gritaré al oído: «o se quita algo a alguien» o «se libera uno de algo»; Strauss tendría que haber dicho: «una ilusión de la que liberarse a sí mismo y a la humanidad» o «quitar la ilusión a sí mismo y a la humanidad»[138]. Mas lo que él ha escrito es jerga de canallas. Y qué habrá de parecernos el que este paquidermo del estilo ande revolcándose, además, con palabras recién inventadas o ya existentes pero reformadas, cuando habla del «sentido aplanante[139] de la socialdemocracia» (p. 279), como si fuese un Sebastián Frank, o cuando imita una expresión de Hans Sachs (p. 259): «los pueblos son los queridos por Dios, es decir, las formas naturales en que la humanidad viene a la existencia, de las que ningún hombre racional puede prescindir y a las que ningún hombre honesto puede sustraerse». — (p. 252): «El género humano se divide, según ley, en razas»; (p. 282): «entropezar [befahren] resistencia». Strauss no se percata de cómo en medio de lo raído de su expresión moderna salta a la vista ese retazo tan antiguo [befahren]. Cualquiera se da cuenta de que tales expresiones y retazos son robados. Pero aquí y allí nuestro sastre remendón se muestra también creativo y nos fabrica algún término nuevo: en la p. 221 habla de una «vida que progresa, se desarrolla y aspira hacia lo alto»; pero *ausringen* se dice o de la lavandera que retuerce la ropa o del héroe que ha finalizado la lucha y muere; *ausringen* en el sentido de «desarrollarse» [*sich entwickeln*] es alemán straussiano, así como en la (p. 223): «todos los grados y estadios del envolvimiento y desenvolvimiento»[140], ¡es alemán de niño de pañales! — (p. 252): «*in Anschliessung*» [enlazando] por «*im Anschluss*» [a continuación] — (p. 137): «en el quehacer diario del cristiano de la Edad Media se hablaba del elemento religioso mucho más a menudo y mucho más ininterrumpidamente», un comparativo modélico[141], para ser Strauss un prosista ejemplar; por cierto, también usa el imposible: «más perfectamente» [142] (pp. 223 y 214). Y el «¡venía al discurso!» [143], ¿de dónde diablos ha sacado esto, usted, temerario artista de la lengua? Pues ahora sí que ya no

[137] Corrección en la nueva edición electrónica *eKGB*: en lugar de dos puntos después de *Topographie*, signo de admiración.

[138] Se trata en todos los casos, en alemán, de *abthun*.

[139] En alemán: «*einebnenden*».

[140] En aleman *Auswicklung*, de *auswicklen*, «desfajar a los niños».

[141] Se refiere aquí Nietzsche al comparativo alemán «*ununterbrochener*».

[142] En alemán «*vollkommener*».

[143] En alemán «*kam zur Ansprache*», literalmente «venía al discurso». Strauss había dicho eso en lugar de «*sprach sich aus*», «se expresaba».

tengo ayuda alguna, no se me ocurre ninguna analogía y los hermanos Grimm[144], preguntados sobre esta especie de «discurso», se han quedado callados como tumbas. Y lo que usted quiere decir es esto: «el elemento religioso se expresa con más frecuencia», es decir, vuelve una vez más a confundir las preposiciones con una ignorancia espeluznante; confundir *aussprechen* con *ansprechen* lleva en sí el sello de la vulgaridad, aunque a usted no le gustará el discurso [*ansprechen*] de que yo lo exprese [*ausspreche*] públicamente[145]. — (p. 220): «porque detrás de su significado subjetivo oía resonar otro significado objetivo de alcance infinito». Como ya le he dicho, algo anda mal con su oído, o funciona raro: usted oye «resonar significados», y además resonar «detrás» de otros significados, y ¡tales significados oídos deben ser de «alcance infinito»! O es un absurdo o una metáfora de cañonero profesional. — (p. 183): «con esto hemos dado ya aquí los contornos exteriores de la teoría; y también algunos de los muelles que determinan el movimiento interno de ella, ya arreglados». Una vez más, esto es o un absurdo o una metáfora de tapicero profesional, para nosotros inaccesible. Pues ¿qué valor tendría un colchón que consistiese en contornos y muelles arreglados? ¿Y qué clase de muelles son esos que determinan el movimiento interno del colchón? Cuando nos la presenta de esa manera dudamos de la teoría straussiana, y tendríamos que decir de ella lo que el propio Strauss dice tan bellamente (p. 175): «para ser capaz de vivir como es debido le faltan todavía miembros intermedios esenciales». Así que ¡adelante con los miembros intermedios! Contornos y muelles hay, piel y músculos están preparados; eso sí, mientras sólo disponga de éstos, le falta mucho todavía para ser capaz de vivir como es debido, o, para expresarnos «de manera más *imprevisible*» con Strauss: «cuando se confrontan directamente dos figuras de tan distinto valor sin tener en cuenta los grados y los estados intermedios»[146]. — (p. 5): «Pero se puede estar sin posición y sin embargo no caer al suelo»[147]. Le entendemos bien, ¡oh *magister* ligero de ropa! Pues el que no está de pie y tampoco yace, vuela, quizás flota, planea o revolotea. Pero si lo que a usted le interesaba expresar era algo distinto que su atolondramiento, como el contexto permite casi adivinar, yo en su lugar habría elegido otra comparación; ésta expresa también otra cosa. — (p. 5): «las ramas del viejo árbol vueltas notoriamente secas»; ¡qué estilo el suyo, vuelto notoriamente seco! — (p. 6): «éste no puede por lo demás rechazar su adhesión a un Papa infalible, exigido por esta misma necesidad»[148]. Por nada del mundo debe confundirse el dativo con el acusativo: en los niños es una falta; en los prosistas ejemplares, un delito. — En la p. 8 encontramos: «la nueva formación de una nueva organización de los elementos ideales en la vida de los pueblos». Admitiendo que tal absurdo tautológico se haya deslizado del tintero al papel, ¿hace falta mandarlo luego a imprimir? ¿Hay derecho a que algo así no se vea en la corrección de galeradas? En

[144] Referencia al diccionario de los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch* («Diccionario de la lengua alemana») (1819 en adelante), editado por la Academia Alemana de las Ciencias de Berlín, en 33 volúmenes. Es el primer gran paso para crear un idioma alemán estandarizado. Hoy se sigue considerando como una referencia esencial para las etimologías alemanas.

[145] Juega aquí Nietzsche con el verdadero significado de los términos que Strauss confundía.

[146] Cfr. SG 174. El texto completo dice así: «*cuando se confrontan directamente dos figuras de tan distinto valor, como son el mono actual y el hombre actual, sin tener en cuenta los grados y los estados intermedios*».

[147] En la frase de Strauss aparecen «*ohne Stellung*» y «*liegen*», que Nietzsche toma a continuación en sentido literal como «estar de pie» y «yacer».

[148] «*der könne auch einem unfehlbaren Papste, als von jenem Bedürfniss gefordert, seine Anerkennung nicht versagen*».

la corrección ¡de seis ediciones! Por cierto, en la p. 9, si se citan las palabras de Schiller, ¡deberían citarse con un poco más de exactitud y no de una manera tan sólo aproximada! Lo pide el respeto debido. Así pues, tendría que decir: «sin temer el desfavor de nadie» [149]. — (p. 16): «pues inmediatamente se convierte en cerrojo, en muro insalvable, contra los cuales se dirigen luego con apasionada aversión el empuje entero de la razón progresiva y los arietes todos de la crítica». Aquí hay que imaginarse algo que primero se convierta en cerrojo, luego en muro, contra los cuales finamente se dirigen «arietes con apasionada aversión». ¡Señor, habla usted como un hombre de este mundo! Los arietes los dirige alguien, no se dirigen solos, y únicamente aquel que los dirige, no el propio ariete, puede tener aversión apasionada, aunque raramente se siente contra un muro una aversión semejante a la que usted nos da a entender. — (p. 266): «por lo cual expresiones como éstas han formado también en todas las épocas la palestra preferida de las trivialidades democráticas». ¡Oscuro pensamiento! ¡Las expresiones no pueden formar una palestra! Sino sólo moverse en una. Probablemente Strauss quería decir: «por eso puntos de vista como éstos han formado también *en todas las épocas* la palestra preferida de las expresiones y trivialidades democráticas». — (p. 320): «el interior de un espíritu poético delicada y ricamente encordado, para el cual nunca dejó de ser una necesidad el retorno al dulce hogar de un amor noble, en medio de su actividad que vaga lejos por los campos de la poesía y de las ciencias naturales, de la sociabilidad y de los asuntos de Estado». Me esfuerzo en imaginar un espíritu que esté recubierto de cuerdas a modo de arpa y que además tenga una «actividad *que vaga lejos*», o sea, un espíritu galopante [150], que como un caballo morcillo corretee hasta la lejanía para al final volver al plácido hogar. ¿No tengo razón si encuentro muy original a este espíritu-arpa que galopa y retorna al hogar, y que también se ocupa de política, por poco original que sea «el espíritu poético delicadamente encordado», tan poco original y tan manido, es más, tan abusivo como es? Al «prosista clásico» se le reconoce en tan ingeniosos neologismos en el campo de lo vulgar y lo absurdo. — (p. 74): «si quisiésemos abrir los ojos y confesar honestamente lo que descubrimos con ese abrir los ojos». En esta frase pomposa y solemnemente insignificante nada impresiona más que la unión del «descubrimiento» con el término «honestamente»: quien encuentra algo y no lo dice, quien no confiesa el «descubrimiento», es deshonesto. Strauss hace lo contrario y considera necesario elogiar y profesar esto públicamente. Pero ¿quién lo ha reprobado?, preguntaba un espartano. — (p. 43): «*sólo en un artículo de fe, artículo que también es sin duda el punto central de la dogmática cristiana, tiró él* [Schleiermacher] *más fuerte de los hilos*». No queda nada claro qué es lo que realmente ha hecho: ¿cuándo tira uno de los hilos? ¿Quizá esos hilos tendrían que ser riendas y el que tira fuertemente, un cochero? Sólo con esta corrección entiendo la comparación. — (p. 226): «Bajo las pellizas se encuentra un presentimiento más justo». ¡Sin la menor duda! «El hombre primitivo, descendiente del mono primitivo, no estaba ni mucho menos» (p. 226) tan seguro de saber que algún día llegaría hasta la teoría straussiana. Pero ahora lo sabemos: «hacia allí irá y deberá ir, donde los estandartes ondean alegremente al viento. Sí, alegremente, es decir, en el sentido de la alegría espiritual más pura y sublime» (p. 176). Strauss está tan puerilmente satisfecho con su teoría que hasta los «estandar-

[149] El verso de Schiller dice *fürchten*, «temer»; Strauss citaba *scheuen*, «asustarse».

[150] Juega aquí Nietzsche con un doble sentido de *ausgreifen*, «vagar» y «trotar», e incluso lo fuerza.

tes» se alegran, se alegran, extrañamente, aun «en el sentido de la alegría espiritual más pura y sublime». ¡Y ahora todo será cada vez más alegre! De pronto vemos «tres maestros, cada uno de los cuales se eleva sobre los hombros del predecesor» (p. 361), un verdadero numerito de equitación que nos regalan Haydn, Mozart y Beethoven; vemos a Beethoven «saltar la cuerda» (p. 356) como un caballo; se nos presenta una «calle recién herrada» (p. 367) (y nosotros, que hasta ahora sólo sabíamos de caballos recién herrados); asimismo, «una exuberante cama de estiércol para el robo con homicidio» (p. 287); a pesar de milagros tan evidentes como éstos se considera «el milagro acabado por decreto» (p. 176). De repente aparecen los cometas (p. 164), pero Strauss nos tranquiliza: «no se puede decir que haya habitantes en el movedizo pueblecito de cometas»: verdaderas palabras de consuelo, ya que en cualquier caso, tratándose de un pueblecito movedizo, tampoco se podría asegurar nada respecto de sus habitantes. Entretanto, un nuevo espectáculo: el propio Strauss «trepa» por el «sentimiento nacional hasta el sentimiento de la humanidad» (p. 258), mientras otro «va deslizándose desde abajo hacia una democracia cada vez más tosca» (p. 264). ¡Desde abajo! ¡Sí, no hacia abajo [151]!, ordena nuestro maestro de lengua, que luego (p. 269), de manera muy enérgica, vuelve a confundirse, «forma parte a la construcción orgánica una nobleza diligente» [152]. En una esfera superior, a una altura para nosotros inconcebible, se mueven fenómenos críticos, por ejemplo, «la renuncia a hacer salir de modo espiritual a los hombres de la naturaleza» (p. 201) o (p. 210), «la refutación de la ñoñería»; un espectáculo peligroso, en la p. 241, donde «la lucha por la existencia en el reino animal se deja harto suelta». — En la p. 359, de un modo hasta milagroso, «salta una voz humana en ayuda de la música instrumental», pero se abre una puerta por la cual el milagro (p. 177) «es expulsado para no volver jamás». — En la p. 123 «la apariencia visual ve perecer en la muerte al hombre entero, como él era»; nunca, hasta la llegada de ese domador de la lengua que es Strauss, la «apariencia visual había visto»: ahora lo hemos descubierto en su cosmorama lingüístico y lo queremos alabar. De él hemos aprendido también lo que quiere decir: «nuestro sentimiento de la totalidad, cuando se ve herido, reacciona religiosamente», y nos acordamos del procedimiento correspondiente. Sabemos ya cuánto atractivo hay (p. 280) en el «tratar de ver a las figuras sublimes al menos hasta la rodilla» y nos sentimos por eso felices de haber percibido en definitiva, aunque sea con esta limitación de perspectiva, al «prosista clásico». Dicho con franqueza: lo que hemos visto eran pies de barro, y lo que parecía color de carne sano era sólo una pátina superpuesta. Ciertamente, la cultura filistea alemana se indignará por que se hable de ídolos pintados cuando ella ve a un Dios vivo. Pero dudo mucho que quien se atreve a derribar sus imágenes tema decirle a la cara, por más que se indigne, que ella misma ha olvidado distinguir entre vivo y muerto, genuino y falso, original e imitación, Dios e ídolos, y ha perdido el instinto sano y viril para lo real y lo justo. Merece perecer: y ya mismo se están derrumbando los signos de su dominio, y ya mismo está cayendo su púrpura; mas si la púrpura cae, ha de caer también el duque [153]. —

[151] Como es de suponer, la confusión en alemán es mucho más ligera: dice *herunter* donde debiera decir *hinunter*.

[152] Error similar al anterior, reproducido por medio de la preposición cambiada: donde dice *herein* debiera decir *hinein*.

[153] Alusión a la obra dramática de Schiller, F., *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua, Ein republikanisches Trauerspiel*, 1783, V, 12.

Y con esto he hecho mi confesión. Es la confesión de un particular; ¿y qué podría hacer un particular solo contra todo el mundo, aun cuando se escuchase su voz por doquier? Su juicio, para adornarnos por última vez con una genuina y preciosa pluma de avestruz[154], sería sólo «de tanta verdad subjetiva cuanto privada de toda fuerza probatoria objetiva»[155] — ¿no es verdad, mi buena gente? Así que ¡seguid con ánimo confiado! Al menos de momento habrá que contentarse con vuestro «de tanta — como privada de». ¡De momento! Mientras siga considerándose intempestivo lo que siempre ha sido oportuno, y hoy más que nunca es oportuno y necesario —decir la verdad—[156].

[154] Nietzsche vuelve a utilizar irónicamente el significado del nombre Strauss, «avestruz».

[155] Cfr. SG 125.

[156] David Strauss murió el 8 de febrero de 1874, seis meses después de la publicación de esta *Intempestiva*, probablemente amargado por el ataque de Nietzsche. Éste escribía el 11 de febrero a Gersdorff: «Ayer en Ludwigsburg ha sido el funeral de David Strauss. Espero de verdad no haberle hecho imposible el último período de su vida y que haya muerto sin saber nada de mí. — Este hecho me turba un poco.—» (CO II 446). En EH, («Por qué soy tan sabio», 7), Nietzsche matiza y justifica su crítica demoledora a Strauss cuando hace un balance de este escrito: «yo nunca ataco a personas — me sirvo de la persona sólo como de una potente lente de aumento con la que poner en evidencia una situación calamitosa, general pero latente y poco palpable. Así fue como ataqué a David Strauss, o más exactamente, el éxito de un libro caduco en la "cultura alemana" — la sorprendí con ello en flagrante delito».

CONSIDERACIONES INTEMPESTIVAS II
DE LA UTILIDAD Y LOS INCONVENIENTES DE LA HISTORIA PARA LA VIDA

PRÓLOGO

«Por lo demás, detesto todo lo que no hace más que instruirme sin aumentar mi actividad o vivificarla inmediatamente»[1]. Con estas palabras de Goethe, como con un *Ceterum censeo*[2] cordialmente expresado, puede comenzar nuestra consideración sobre el valor y el no-valor de la historia[3]. En ella se expondrá por qué, según las palabras de Goethe, hemos de detestar seriamente la enseñanza sin vivificación, el saber en el que se paraliza la actividad, la historia como lujo y preciosa superabundancia de conocimientos — por esto, porque nos falta todavía lo más necesario y porque lo superfluo es enemigo de lo necesario[4]. Es cierto que necesitamos historia, pero la necesitamos de otra manera que el ocioso paseante en el jardín del saber, aunque con aire de superioridad mire con desdén nuestras necesidades y apremios toscos y torpes. Esto significa que la necesitamos para vivir y para actuar,

[1] *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805*, 3.ª ed., Stuttgart, 1870, 19 de diciembre de 1798.

[2] La frase completa, de Catón el Antiguo, es: *Ceterum censeo Carthaginem esse delendam* (considero además que Cartago debe ser destruida), con la que Catón acababa sus discursos.

[3] Traduciremos *Historie* por «historia» y *Geschichte* por «Historia». Como es sabido, la primera se refiere a los estudios históricos, a la historiografía, a la *historia rerum gestarum*, y la segunda, al curso de la historia, a los acontecimientos que suceden, a las *res gestae*. En este sentido, es preciso no olvidar que este escrito se titula *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, lo que hace comprensible la advertencia de Heidegger: «La posibilidad de que el saber historiográfico (*Historie*) pueda ser una ventaja o un inconveniente para la vida se basa en el hecho de que la vida es histórica en las raíces mismas de su ser y que, por tanto, en cuanto efectivamente existente, se ha decidido ya siempre o por la historicidad (*Geschichtlichkeit*) auténtica o por la inauténtica». Heidegger, M., *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen, 1979, p. 396.

[4] Como podrá verse, Goethe es el principal interlocutor de Nietzsche en este escrito, sobre todo por pedir al saber que sirva como estímulo a la acción. No basta el mero saber, sino que la verdadera cuestión es: ¿qué hacer? Para Goethe, como para Nietzsche, lo que determina el criterio de valor de todo conocimiento es la capacidad que ofrece para estimular la vida a superarse a sí misma. Así resume Nietzsche este argumento: «La historia — debilita la acción y ciega frente a lo *ejemplar*, confundiendo mediante la *masse*. *Energía derrochada*, aplicada a lo que es completamente *pasado*. La *enfermedad histórica como enemiga de la cultura*. La exageración es signo de la barbarie. Exageramos el impulso de saber. Sólo el anciano vive de puros recuerdos. ¡No tengáis respeto ante la historia, sino que lo que debéis tener es el coraje de *hacer* historia!». FP I, 27 [81].

no para apartarnos cómodamente de la vida y de la acción, ni para adornar una vida egoísta y una acción cobarde y mala. Queremos servir a la historia sólo en la medida en que ella sirve a la vida: pero hay un grado de practicar la historia y una valoración de la misma en que la vida se atrofia y degenera: un fenómeno cuya comprobación en los extraños síntomas de nuestro tiempo es ahora tan necesaria como acaso dolorosa.

Me he esforzado por describir una sensación que me ha atormentado con harta frecuencia; de ella me desquito, entregándola a la luz pública. Puede que haya alguien que por mi descripción se sienta impulsado a declararme que él también conoce esta sensación, pero que yo no la he sentido con pureza y originalidad suficientes, ni me he expresado con la seguridad y la madurez de experiencia que convienen en esta materia. Este quizá sea un caso particular; pero la mayor parte de mis lectores me dirá que esa sensación es absolutamente falsa, abominable, antinatural e ilícita, y que, además, al manifestarla me he mostrado indigno de la poderosa corriente histórica [*historisch*], tal como puede observarse, todos lo sabemos, desde hace dos generaciones, sobre todo entre los alemanes. Ahora bien, es cierto que al arriesgarme a describir al natural mi sensación procuro más que dificulto la conveniencia universal, pues de esta suerte ofrezco a muchas personas la oportunidad de que alaben una corriente de nuestro tiempo como la susodicha. Por mi parte, sin embargo, voy ganando algo que para mí tiene más valor que la conveniencia — el estar instruido y enterado públicamente sobre nuestra época.

Esta consideración es también intempestiva porque yo trato de entender como un daño, como una enfermedad y un defecto de nuestra época algo de lo que ésta está orgullosa con razón, su formación histórica, porque llego incluso a creer que todos sufrimos de una fiebre de consunción histórica y que por lo menos todos deberíamos reconocerlo[5]. Pero si Goethe ha dicho con mucha razón que, al mismo tiempo que cultivamos nuestras virtudes, cultivamos también nuestras faltas, y si, como todos sabemos, una virtud hipertrófica —y el sentido histórico de nuestra época me parece que es una tal virtud— puede acarrear la caída de un pueblo tanto como un vicio hipertrófico: entonces se me debería conceder libertad de acción, al menos para un intento. Tampoco debe callarse en mi descargo que las experiencias que en mí han provocado estas torturantes sensaciones las he sacado casi siempre de mí mismo y solamente para comparar me he servido de experiencias ajenas, y que sólo en cuanto pupilo de tiempos más antiguos, en particular de la Antigüedad griega, he llegado a tener experiencias tan intempestivas en tanto que soy hijo de la época actual. Este punto tengo, por lo menos, derecho a concedérmelo por mi profesión de filólogo clásico: pues no sé qué sentido podría tener la filología clásica en nuestra época, si no es el de — obrar de una manera intempestiva — es decir, contraria al tiempo y, por esto mismo, sobre el tiempo y en favor, así lo espero, de un tiempo futuro.

[5] Desde el comienzo, Nietzsche señala la intempestividad de este escrito, consciente de que nada podría resultar más inactual que el rechazo de la historia en la época precisamente del mayor auge del historicismo. Esto significa situarse frente a una convicción muy arraigada en su tiempo y contradecirla en defensa de la vida. Califica incluso esta convicción de enfermedad, y dedica los seis primeros parágrafos de este escrito a su diagnóstico y los otros cuatro a los medios para su eventual curación.

1

Observa el rebaño que ante ti desfila apacentándose: no sabe lo que es ayer ni lo que es hoy, corre de un lado a otro, come, descansa, hace la digestión, vuelve a correr, y así de la mañana a la noche, día tras día, atado a muy poca distancia con su placer y desplacer a la estaca del momento y, por ello, sin melancolía ni hastío[6]. Ver esto le resulta duro al ser humano porque ante el animal se jacta de su humanidad [*Menschentum*] y, sin embargo, mira envidioso la felicidad de éste —pues lo único que quiere es vivir de igual modo que el animal, sin hastío ni dolores, pero lo quiere en vano porque no lo quiere como el animal. Un día el ser humano le pregunta al animal: «¿Por qué no me hablas de tu felicidad y, en cambio, te limitas a mirarme?». Y el animal quisiera responder y decir: «Eso pasa porque siempre olvido al punto lo que quería decir», pero ya olvidó también esa respuesta y se calló: de suerte que el ser humano se quedó asombrado.

Pero se asombró también de sí mismo por no poder aprender a olvidar y seguir dependiendo siempre del pasado: por muy lejos y muy rápido que corra, la cadena corre con él. Es un milagro: el instante, que en un suspiro viene y en un suspiro se va, surgiendo de la nada y desapareciendo en la nada, aún retorna, sin embargo, como fantasma y perturba el reposo de algún instante posterior. Constantemente se desprende una hoja del libro del tiempo, se cae y se va flotando — de pronto vuelve flotando, posándose en el regazo del ser humano. Entonces éste dice: «Me acuerdo», y envidia al animal que enseguida se olvida y ve cada instante morir de veras, volver a hundirse en la niebla y la noche y extinguirse para siempre. Vive así el animal *en forma ahistórica*: pues se funde en el presente como un número, sin que quede restante ninguna extraña fracción, no sabe fingir, no oculta nada y en todo momento aparece por entero como lo que es, por lo que no puede ser en modo alguno más que sincero. El ser humano, por el contrario, se resiste a la gran carga, cada vez mayor, del pasado: que lo aplasta o lo doblega ladeándolo, le dificulta el paso como un fardo invisible y oscuro que, a veces, puede negar en apariencia y lo hace con mucho gusto en el trato con sus semejantes: para despertar su envidia. Por eso se emociona, como si evocase un paraíso perdido, al ver el rebaño paciendo o, en confiada intimidad, al niño que no tiene aún nada pasado que negar y juega por entre las cercas del pasado y del futuro en venturosa ceguera. Y, sin embargo, su juego se le ha de interrumpir: demasiado pronto será sacado del olvido. Entonces aprende a comprender la palabra «érase (una vez)», ese santo y seña con el que la lucha, el sufrimiento y el hastío acometen al ser humano para recordarle lo que es, en el fondo, su existencia —un *imperfectum* que

[6] En FP I, 30 [2], Nietzsche hace este comentario a una cita de Leopardi: «El rebaño pasta delante del hombre: no sabe lo que es el ayer y el hoy, salta alrededor, come, descansa, digiere, vuelve a saltar y así desde la mañana hasta la noche y de día en día, en una palabra, atado a su placer y a su dolor, o sea, a la estaca del instante, y por eso no conoce ni el hastío ni la decepción. Al hombre le resulta duro ver esto, pues él se cree por encima del animal y sin embargo envidia su felicidad, pues él quiere vivir como el animal, ni triste ni hastiado: pero lo quiere en vano y sin ninguna esperanza.

¡Ah! ¡Qué envidia te tengo!
No sólo porque libre pareces
casi de todo sufrimiento, —
olvidando en un instante
fatiga, daño, inquietud extrema —
¡Más aún, porque nunca te atormenta el tedio!»

jamás llegará a la perfección. Cuando la muerte aporta al fin el anhelado olvido, con él escamotea a la vez el presente y la existencia y, así, imprime su sello sobre aquel conocimiento, que la existencia no es sino un ininterrumpido haber sido, una cosa que vive de negarse y de destruirse a sí misma, de contradecirse a sí misma[7].

Si una felicidad, un ir en pos de nueva felicidad en cualquier sentido, es lo que retiene a los vivos en la vida y los impulsa por el camino de la vida, acaso ningún filósofo tenga más razón que el cínico: pues la felicidad del animal, en su carácter de cínico consumado, es la prueba viviente que le da la razón al cinismo. La mínima felicidad, si existe sin interrupción y hace feliz, es incomparablemente más felicidad que la máxima que se da tan sólo como episodio, diríase como capricho, como loca ocurrencia, en medio de desplacer, deseo y privación. Tanto en la mínima felicidad como en la máxima es siempre una sola cosa la que hace que la felicidad sea felicidad: el poder olvidar, o dicho en términos más eruditos, la facultad de sentir de forma ahistórica todo el tiempo de su duración. Quien no es capaz de tenderse, olvidando todo pasado, en el umbral del instante, quien no sabe estar ahí de pie en un punto, cual una diosa de la victoria, sin vértigo ni miedo, nunca sabrá lo que es la felicidad, y lo que es aún peor: nunca hará nada que pueda hacer felices a otros. Imaginad el caso extremo, un ser humano que no posee ni la más mínima fuerza de olvidar y está condenado a percibir en todas partes un devenir; tal humano ya no cree en su propio ser, ya no cree en sí, lo ve todo deshacerse en puntos que se han movido y se pierde en este flujo del devenir; por último, como el discípulo consecuente de Heráclito, apenas si osará mover un dedo. En toda acción hay olvido: del mismo modo que en la vida de todo ser orgánico hay no solamente luz, sino también oscuridad. Un ser humano que quisiera por entero sentir solamente de forma histórica se parecería a uno que estuviera obligado a prescindir del sueño, o a un animal que tuviera que subsistir exclusivamente a base del siempre renovado rumiar. En consecuencia: es posible vivir, y aun vivir feliz, casi sin recordar, como lo muestra el animal; pero es totalmente imposible vivir sin olvidar[8]. O para puntualizar mi tema en términos aún más sencillos: *hay un grado de insomnio, de rumiar, de sentido histórico, en que se resiente y finalmente sucumbe lo vivo, ya se trate de un ser humano, de un pueblo o de una cultura.*

Para precisar este grado y, sobre su base, el límite donde lo pasado tiene que ser olvidado para evitar que se convierta en sepulturero de lo presente, habría que saber con exactitud el grado de *fuerza plástica* de un ser humano, de un pueblo, de una cultura, quiero decir de esa fuerza de desarrollarse específicamente a partir de sí mismo, de transformar y asimilar lo pasado y lo extraño, de cicatrizar heridas, reponer lo perdido, regenerar formas destruidas. Hay personas que poseen esta fuerza en tan bajo grado que, como consecuencia de una sola vivencia, de un solo dolor, en particular de una única sutil injusticia, se desangran irremisiblemente, como de resultas de un levísimo rasguño; y las hay invulnerables a los más salvajes y terribles contratiempos y

[7] Razonamiento análogo al utilizado por Kant al introducir la noción de devenir en la moralidad: el ser humano se hace hombre oponiéndose a su animalidad. Pero mientras Kant considera que entonces es preciso arbitrar los medios prácticos para resistir al instinto, Nietzsche contradice la nostalgia de ese estado original de inocencia y la obsesión por el pasado en cuanto abren la perspectiva de un bien y un mal que fuera preciso regularizar. Cfr. Kant, I., *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, trad. de J. Mardomingo, Ariel, Barcelona, 1996, Sección primera.

[8] El olvido es, pues, para Nietzsche uno de los remedios (*Gegenmittel*) o venenos (*Giften*) en el sentido de fármacos, para hacer frente a la enfermedad histórica. Para la valoración del olvido en el Nietzsche maduro cfr. GM II, parágrafo 1.

aun a los actos de su propia maldad, al punto que en medio de ellos, o poco después, alcanzan un pasable bienestar y una especie de conciencia tranquila. Cuanto más fuertes son las raíces de la íntima naturaleza de un ser humano tanta mayor cantidad de pasado se apropia o apresa: y la naturaleza más poderosa y formidable se caracterizaría por un sentido histórico que carecería de límites a partir de los cuales pudiera tener un efecto absorbente y perjudicial; atraería y asimilaría todo lo pasado, tanto propio como muy ajeno, transformándolo, por decirlo así, en sangre. Lo que una tal naturaleza no logra dominar, lo sabe olvidar; ya no existe, el horizonte está siempre cerrado e íntegro, y nada es capaz de recordar que más allá de ella hay también seres humanos, pasiones, doctrinas y fines. Y se trata de una ley universal: todo ser viviente sólo dentro de un horizonte[9] puede alcanzar salud, fuerza y fecundidad; si es incapaz de encerrarse dentro de un horizonte y, por otra parte, demasiado egoísta como para integrar la propia perspectiva en otra ajena, decae, lánguido y afiebrado, y sucumbe prematuramente. La serenidad, la conciencia tranquila, la acción alegre, la confianza en lo por venir — todo esto depende, en el individuo no menos que en el pueblo, de que exista una línea que separe lo escrutable y claro de lo inescrutable y oscuro, de que se sepa olvidar y recordar oportunamente, de que se discierna con vigoroso instinto cuándo se necesita el sentir histórico y cuándo el sentir ahistórico[10]. Tal es precisamente la tesis que el lector está invitado a considerar: *lo ahistórico y lo histórico son por igual necesarios para la salud de los individuos, de los pueblos y de las culturas.*

En este terreno cada cual aporta, por lo pronto, la siguiente observación: por restringido que sea el saber y sentir histórico de un ser humano, y aunque su horizonte sea limitado como el de los pobladores de los valles alpinos y ponga en cada juicio una injusticia, en cada experiencia la creencia errónea de ser el primero — pese a toda injusticia y toda creencia errónea, está ahí con irreductible salud y eficiencia y alegra a cualquier ojo que le mire; en tanto que otro individuo mucho más justo e instruido que aquél languidece y decae porque las líneas de su horizonte siempre se desplazan de nuevo inquietamente, porque, preso en la red mucho más sutil de sus justicias y verdades, no logra retornar al querer y al apetecer groseros. Hemos visto, en cambio, que el animal del todo ahistórico y que se desenvuelve dentro de un horizonte reducido casi a un único punto vive, no obstante, en cierta felicidad, por lo menos ajeno al hastío y al fingimiento; podremos, pues, considerar la facultad de sentir hasta cierto grado ahistóricamente como una facultad más importante y más originaria, por cuanto constituye el fundamento indispensable para que crezca algo justo, sano y grande, algo verdaderamente humano. Semeja lo ahistórico una atmósfera envolvente que es la premisa de la vida, extinguiéndose ésta si queda destruida aquélla. Es verdad lo siguiente: que el ser humano sólo llega a ser humano en la medida en que, pensando, meditando, comparando, separando y uniendo, restringe ese elemento ahistórico, llega a ser humano sólo como consecuencia de producirse dentro de aquel vaho envolvente un claro y radiante

[9] *Horizont*, aparece aquí un concepto de enorme *importancia* en el pensamiento posterior de Nietzsche. La delimitación que el horizonte establece es aquello mediante lo que un individuo, un pueblo o un organismo, decide lo que es útil o nocivo para su desarrollo. Es decir, todo ser vivo interpreta lo existente a partir de lo que se le presenta en su propio horizonte. Cfr. sobre ello M, af. 117.

[10] *Das Unhistorische*, lo ahistórico, o también, *das Überhistorische*, lo suprahistórico, es el otro remedio que Nietzsche sugiere para la enfermedad histórica, y es donde mejor se manifiesta su confrontación con la concepción histórica de la modernidad. Esta contraposición entre histórico y ahistórico se corresponde con la contraposición historia-mito desarrollada en NT.

destello, es decir, sólo en virtud de la fuerza de usar lo pasado para la vida y hacer nueva Historia sobre la base de lo acontecido: pero cuando se da un exceso de historia el ser humano deja de serlo, y a no ser por aquella envoltura de lo ahistórico, nunca hubiera empezado a ser humano, ni osaría llegar a serlo. ¿Dónde están las acciones que el ser humano sería capaz de llevar a cabo sin antes haber penetrado en ese vaho de lo ahistórico? O para dejar de lado las imágenes e ilustrar con un ejemplo: imagínese a un hombre al que arrebata y arrastra una violenta pasión por una mujer o por una gran idea; ¡cómo cambia su mundo! Si mira hacia atrás, se siente ciego, si atiende a su alrededor, percibe lo ajeno como un ruido sordo, vacío de significación; lo que capta, en fin, jamás lo captó de forma tan verdadera; ahora es tan tangible, colorido, vibrante e iluminado como si lo aprehendiese con todos los sentidos a un tiempo. Todas sus valoraciones están cambiadas y desvalorizadas; muchas cosas ya no sabe apreciarlas, porque ya no puede apenas sentirlas: se pregunta si durante tanto tiempo se habrá dejado engañar por palabras extrañas y pareceres ajenos; se sorprende de que su memoria gire incansablemente trazando un único círculo y, sin embargo, está demasiado débil y cansado como para dar un solo salto fuera de este círculo. Es éste el estado más injusto del mundo, estrecho, desagradecido con lo pasado, ciego a los peligros, sordo a las advertencias, un pequeño torbellino viviente en un mar muerto de noche y olvido: y, sin embargo, este estado —absolutamente ahistórico, antihistórico— es la matriz, no ya de una acción injusta, sino de todas las acciones justas; y ningún artista logrará la imagen de su creación, ningún jefe militar su victoria, ningún pueblo su libertad, sin haberla antes deseado y anhelado en tal estado ahistórico. Así como el agente, según la expresión de Goethe[11], siempre carece de conciencia, carece siempre también de ciencia, olvida la mayor parte de las cosas para hacer una sola, es injusto con lo que queda atrás y no reconoce más que un solo derecho, el derecho de lo que en ese momento ha de ser. Así, todo agente ama su acción infinitamente más de lo que ella merece ser amada: y las mejores acciones se llevan a cabo en un arrebato de amor tal que, desde luego, no valen este amor, por incalculable que, por lo demás, sea su valor.

Suponiendo que uno, en numerosos casos, fuera capaz de husmear y respirar íntimamente compenetrado esa atmósfera ahistórica donde se han originado todos los grandes acontecimientos históricos [*geschichtliche*], tal vez podría, como ser cognoscente, elevarse a un punto de vista *suprahistórico*, descrito por Niebuhr[12] como el resultado posible de observaciones históricas. «Para una cosa, cuando menos —dice él—, sirve la Historia, si se logra una visión clara y completa de ella: y es para darse cuenta de que aún los espíritus más grandes y excelsos de nuestro humano linaje ignoran cuán casualmente su visión ha asumido la forma en que ellos ven y exigen por la fuerza que vea todo el mundo, por la fuerza, puesto que la intensidad de su conciencia es excepcionalmente grande. Quien no sabe esto, quien no lo ha entendido con toda claridad y distinción en muchos casos, a éste le subyuga la aparición de un espíritu poderoso que sitúa en una forma determinada la suprema pasión». Cabría calificar tal punto de vista de suprahistórico, porque el que lo adoptara ya no podría experimentar ninguna seducción para seguir viviendo y cooperar en la Historia, por haber captado la única condición de todo acontecer, esa ceguera e injusticia en el alma del

[11] «El hombre de acción carece siempre de conciencia; sólo la posee el contemporáneo». Goethe, J. W., *Máximas y reflexiones*, trad. de J. del Solar, Barcelona, Edhasa, 1996, af. 241, p. 59.

[12] B. G. Niebuhr (1776-1831), historiador y político que influyó de manera importante en los grandes historiadores Mommsen y Ranke.

agente; todavía más, desde entonces se habría curado de tomar demasiado en serio la historia: pues habría aprendido a extraer de cada ser humano, de cada vivencia, así se refiera a griegos o a turcos, de una hora del siglo I o del siglo XIX, la respuesta a la pregunta de cómo y para qué se vive. El que pregunte a sus allegados si querrían volver a vivir los diez o veinte últimos años, fácilmente se dará cuenta de si alguno de ellos está predispuesto para aquel punto de vista suprahistórico: es de suponer que todos contestarán diciendo «¡No!», pero fundamentarán de diferente modo su respuesta negativa. Algunos, acaso, consolándose: «Los próximos veinte serán mejores»; son aquellos de los que dice David Hume con ironía:

And from the dregs of life hope to receive,
What the first sprightly running could not give[13].

Llamémosles los seres humanos históricos: la mirada fija en el pasado los empuja hacia el futuro, los alienta a continuar luchando con la vida y enciende en ellos la esperanza de que lo bueno todavía vendrá, de que la felicidad está detrás de la montaña que se aprestan a escalar. Estos seres humanos históricos creen que el sentido de la existencia se revelará cada vez más claramente en el curso de un *proceso*, por ello sólo miran hacia atrás para llegar a través de la consideración del proceso hasta ahora operado a la comprensión del presente y aprender a desear con más vehemencia el futuro; no saben que pese a toda su historia piensan y actúan en forma ahistórica y que su misma ocupación con la Historia no está al servicio del conocimiento puro, sino de la vida.

Pero esa pregunta de cuya primera contestación acabamos de enteramos también puede ser contestada de otro modo. Es verdad que otra vez con un «¡no!», pero con uno fundado diferentemente; con el «¡no!» del ser humano suprahistórico que no ve su salvación en el proceso, sino que para él más bien el mundo está acabado y consumado a cada instante. ¡Qué podrían enseñar diez nuevos años que los diez anteriores no han sido capaces de enseñar!

Si el sentido de la enseñanza es la felicidad o la resignación, o la virtud, o bien la expiación, eso es una cuestión sobre la cual los seres humanos suprahistóricos nunca han estado de acuerdo; pero frente a todos los modos históricos de considerar lo pasado coinciden completamente en la siguiente tesis: lo pasado y lo presente son una y la misma cosa, esto es, dentro de cualquier diversidad son típicamente idénticos y como omnipresencia de tipos indelebles representan una figura fija de valor invariable y significación eternamente idéntica[14]. Del mismo modo que los centenares de lenguas distintas corresponden a idénticas necesidades típicas e inmutables de los seres humanos, así que quien comprendiera estas necesidades nada nuevo podría aprender de todos los idiomas existentes: del mismo modo el pensador suprahistórico esclarece desde dentro toda la Historia de los pueblos e individuos, adivinando con clarividencia el sentido originario de los distintos jeroglíficos y eludiendo poco a poco, cansado, hasta los signos escritos

[13] «Y de las heces de la vida esperan recibir lo que la primera corriente llena de vida no puede darles». Éste es un pasaje tomado por Nietzsche del *Diálogo sobre la religión natural*, de Hume, y es una cita del *Aureng. Zebe*, acto IV, escena 1.ª, vv. 41-42, de John Dryden. Cfr. también FP I, 29 [86].

[14] Desde esta perspectiva, la idea del eterno retorno no obedece a la intención de negar la historia. Cfr. Mazzarella, E., *Nietzsche e la storia. Storicità e ontologia della vita*, Guida, Nápoles, 1983, pp. 97-146.

que en constante flujo se presentan ante él: pues ¡cómo, en medio de la infinita sobreabundancia de lo que acontece, no va a desembocar en la saciedad, la sobresaturación, y aun la náusea! Así que el más atrevido concluye acaso por decir para sus adentros, con Giacomo Leopardi:

> «Nada vive que sea digno
> de tus impulsos, y la tierra no merece suspiro alguno.
> Dolor y hastío es nuestra existencia,
> e inmundicia el mundo — nada más,
> Sosiégate»[15].

Pero dejemos a los seres humanos suprahistóricos su náusea y su sabiduría: por una vez vamos a gozar hoy de todo corazón con nuestra falta de sabiduría y desenvolvernos a nuestras anchas como los activos y progresistas, como los partidarios del proceso. ¡No importa que nuestro aprecio de lo histórico sea tan sólo un prejuicio occidental; con tal de que dentro de este prejuicio progresemos y no nos detengamos! ¡Con tal de que aprendamos cada vez mejor a practicar la historia al servicio de los fines de la *vida*! En tales condiciones, admitimos de buen grado que los suprahistóricos poseen más sabiduría que nosotros; con tal de que debamos estar seguros de poseer más vida que ellos: pues así, de todos modos, la ignorancia nuestra tendrá más futuro que la sabiduría suya. Y para que no subsista la menor duda acerca del sentido de esta oposición entre vida y sabiduría, voy a apelar a un recurso desde antiguo probado y enunciar sin circunloquios algunas tesis.

Un fenómeno histórico, pura y completamente conocido y resuelto en un fenómeno cognoscitivo, es cosa muerta para el que lo ha conocido: pues ha conocido la ilusión, la injusticia, la ciega pasión y, en general, todo el horizonte terrenamente oscurecido de ese fenómeno y al mismo tiempo, precisamente en todo esto, su poder histórico [*geschichtlich*]. Este poder ahora es impotente para él en cuanto ser que sabe: tal vez aún no para él en cuanto es un ser vivo.

La Historia, concebida como ciencia pura y convertida en soberana, sería para la humanidad una especie de cierre y balance de la vida. Sólo como corolario de una poderosa corriente nueva de vida, por ejemplo, de una cultura naciente, la formación histórica es algo saludable y una promesa de futuro, es decir, únicamente si ella misma no domina y guía, sino que es dominada y guiada por una fuerza superior.

La historia, en tanto que está al servicio de la vida, está al servicio de un poder ahistórico y, por tanto, en este estado de subordinación nunca podrá ser, ni debe llegar a ser, una ciencia pura, como lo son las matemáticas, por ejemplo. Ahora bien, la cuestión de hasta qué punto la vida tiene necesidad del servicio de la historia es una de las más graves cuestiones y preocupaciones en lo que respecta a la salud de los individuos, los pueblos y las culturas. Pues donde hay cierto exceso de historia se desintegra y degenera la vida, y por último, a raíz de esta degeneración, a su vez, también la misma historia.

---

[15] Nietzsche cita la traducción alemana de R. Hamerling de Leopardi, G., *Gedichte,* Hildburghausen, 1866, p. 108. Obra existente en BN. Para un estudio de la relación de Nietzsche con Leopardi, cfr. Otto, W. F., «Leopardi und Nietzsche», en Fritz, K. v.-Schmalzried, E., *Mythos und Welt*, Klet, Stuttgart, 1963, pp.179-202.

2

Que la vida tiene necesidad del servicio de la historia ha de comprenderse no menos claramente que la proposición, a demostrar más adelante — de que un exceso de historia es perjudicial para el ser vivo. La historia forma parte del ser vivo en tres aspectos: en tanto que éste es activo y aspira, en tanto preserva y venera, y en tanto sufre y necesita de liberación. A esta trinidad de relaciones corresponde una trinidad de formas de historia: cabe distinguir una forma *monumental*, una forma *anticuaria* y una forma *crítica* de historia.

Pertenece la Historia ante todo al individuo activo y poderoso, a aquel que sostiene una magna lucha, necesita modelos, maestros, confortadores, y no puede encontrarlos entre sus compañeros ni en el presente. Así perteneció a Schiller: pues nuestra época es tan mala, dice Goethe, que el poeta ya no encuentra en la vida humana circundante ninguna naturaleza adecuada[16]. Con referencia al individuo activo, Polibio, por ejemplo, define la historia política como la correcta preparación para el gobierno de un Estado y como la maestra más extraordinaria que haciéndonos recordar las calamidades ajenas exhorta a soportar con entereza las vicisitudes de la fortuna[17]. A quien ha aprendido a percibir en esto el sentido de la historia, a éste le ha de resultar fastidioso ver a turistas curiosos o a micrólogos pedantes trepar por las pirámides de grandes pasados; allí donde halla las incitaciones a la emulación y superación desea no encontrar al ocioso que ávido de distracción o de sensaciones va de un lado para otro como por entre los tesoros artísticos guardados en las vitrinas de un museo. Para no sucumbir al desaliento y a la náusea en medio de los ociosos débiles y desesperanzados, de los compañeros aparentemente activos, pero en realidad tan sólo excitados y vociferantes, mira hacia atrás y hace alto en la marcha hacia su meta para tomar aliento. Su meta es alguna felicidad, tal vez no la suya propia, con frecuencia la de un pueblo o la de la humanidad toda; huye de la resignación y usa la Historia como un remedio para combatir la resignación. En general no gana ningún salario, como no sea la fama, esto es, la perspectiva de ocupar un sitio de honor en el templo de la historia, en donde podrá, a su vez, brindar enseñanza, confortación y advertencia a la posteridad. Pues su mandamiento reza: lo que haya podido dar una mayor dimensión y una realización más hermosa al concepto de «ser humano» ha de tener una existencia eterna, para poder seguir haciéndolo eternamente. Que los grandes momentos en la lucha de los individuos forman una cadena, que en ellos perdura a través de los milenios un plano estelar de humanidad, que lo supremo de tal momento, caducado hace ya mucho tiempo, continúa siendo para mí algo vivo, claro y grande: he aquí la idea subyacente a la fe en la humanidad, idea que se corresponde con la exigencia de una historia *monumental*[18]. Pero precisamente en esta exigencia de que lo grande deba ser eterno se desencadena la más terrible lucha. Pues todo lo que todavía vive grita: «¡No!». Lo monumental no debe producirse — tal es la contraconsigna. La sorda rutina, lo mezquino y vil que llena todos los rincones del mundo y como pesado vaho

[16] Eckermann, J. P., *Conversaciones con Goethe*, trad. de R. Sala, Acantilado, Barcelona, 2005, 21 de julio de 1827, p. 310.

[17] Cfr. Polibio, *Historia*, I, 1, 4.

[18] La historia monumental es la que revela la afinidad más directa con las funciones que en NT se asignan al mito, y en este sentido es lo opuesto a la historia como *reine Wissenschaft*. Su valor reside en la posibilidad de proporcionar ejemplos de un valor eterno. Cfr. «El *pathos* de la verdad», en CV.

envuelve todo lo grande, se vuelca entorpeciendo, engañando, rebajando y asfixiando en el camino que lo grande ha de recorrer rumbo a la inmortalidad. Pero ¡este camino corre por las mentes humanas!, por las mentes de animales azorados y efímeros que se asoman siempre de nuevo a los mismos apremios y a duras penas logran conjurar por breve tiempo la perdición. Porque lo que por lo pronto quieren es una sola cosa: vivir a cualquier precio. ¡Quién va a suponerles esa ardua carrera de antorchas de la historia monumental que es la única que asegura la perduración de lo grande! Sin embargo, siempre surgen de nuevo algunos que fortalecidos por la consideración de la grandeza pasada se sienten penetrados de una dicha inefable, como si la vida humana fuese una cosa divina, y como si fuese el fruto más hermoso de tan amarga planta saber que alguna vez alguien pasó por la existencia orgulloso y fuerte, otro en honda meditación, y aquél con el corazón henchido de compasión y solicitud — pero legando todos ellos la lección de que vive del modo más hermoso quien no da importancia a la existencia[19]. Si el individuo común llena el lapso que su vida abarca de tétricas seriedades y afanes, aquéllos, encaminados a la inmortalidad y a la historia monumental, sabían llegar a la risa olímpica o cuando menos a la burla sublime; frecuentemente bajaban a la tumba con ironía — pues, ¡qué había en ellos que sepultar[20]! Sólo lo que siempre los había agobiado como escoria, inmundicia, vanidad y animalidad y que ahora quedaba librado al olvido, después de haber estado entregado hacía mucho a su desprecio. En cambio, perdurará el monograma de su más íntimo ser, tal obra, tal acción, tal rara iluminación, tal creación: perdurará, porque ninguna posteridad puede pasarse sin él. En esta forma más transfigurada la fama es ciertamente algo más que el más exquisito bocado de nuestro amor propio, como la llamara Schopenhauer, es la fe en la afinidad y continuidad de lo grande de todos los tiempos, una protesta contra el cambio de las generaciones y contra la transitoriedad.

¿En qué forma le sirve, pues, al ser humano del presente la concepción monumental del pasado, la ocupación con lo clásico e infrecuente de tiempos pretéritos? Extrae de ella la seguridad de que lo grande alguna vez se dio, en todo caso fue *posible*, y, en consecuencia, volverá a ser posible alguna vez; avanza él más animado, pues ha quedado vencida la duda que lo asaltaba en horas de debilidad, la duda de que acaso aspirara a lo imposible. Suponiendo que alguien creyera que no hacen falta más que cien individuos productivos, educados en un espíritu nuevo y desenvolviéndose en él, para acabar con el prurito de formación que precisamente en nuestros días está generalizado en Alemania, cómo le tendría que fortalecer el comprobar que la cultura del Renacimiento se levantó sobre los hombros de tal cohorte de cien hombres.

Y sin embargo —para aprender enseguida del mismo ejemplo otra nueva lección—, ¡qué fluctuante, oscilante e imprecisa sería esa comparación! ¡Cuánta diferencia tiene que ser pasada por alto para que pueda surtir ese efecto tonificante, con qué violencia hay que meter la individualidad de lo pasado en una forma general y quebrar en aras de la concordancia todas sus agudas líneas y aristas! En el fondo, lo

[19] Lo característico de estos hombres de acción es, para Nietzssche, ejercer su voluntad al margen de un bien y de un mal codificados, frente a lo que enseña Kant. Es decir, este hombre activo no juzga en nombre de una máxima práctica que encuentra inmediatamente en su querer la moralidad de su acción. Su voluntad no se ejerce, por tanto, como buena o mala, sino simplemente como voluntad. Ello explica el concepto de «fuerza plástica» antes aludido, desde el que Nietzsche piensa la acción de estos héroes en analogía con la creación artística.

[20] En el manuscrito este pasaje continúa así: «Mas los grandes filósofos han debido ser los más valientes cómplices entre los que buscan la gloria».

que una vez fue posible sólo podría ser posible otra vez, si los pitagóricos tenían razón al creer que cuando se da idéntica constelación de los cuerpos celestes, por fuerza se repite también sobre la tierra lo idéntico, hasta en los menores detalles: de modo que cada vez que los astros ocupen determinada posición unos con respecto a otros, un estoico se confabulará con un epicúreo y César será asesinado y, bajo otra determinada posición, una y otra vez Colón descubrirá América[21]. Únicamente en el supuesto caso de que la tierra recomenzase cada vez su función después del quinto acto, de que fuese un hecho que a determinados intervalos vuelve la misma concatenación de motivos, el mismo *deus ex machina*, la misma catástrofe, el poderoso tendría derecho a desear la historia monumental en plena *veracidad* icónica, esto es, cada *factum* en su singularidad y unicidad exactamente descritas: quiere esto decir que probablemente no tendrá este derecho hasta que los astrónomos no se conviertan otra vez en astrólogos. Hasta entonces, la historia monumental podrá no necesitar esta plena veracidad: siempre tenderá a la aproximación, la generalización y, por último, la equiparación de lo desigual, siempre atenuará la diferencia de los motivos y los móviles, para presentar los *effectus* en forma monumental, vale decir, ejemplar y digna de emulación, a expensas de las *causae*: de suerte que, dada su propensión a prescindir en lo posible de las causas, sin mucha exageración se la podría llamar una colección de «efectos en sí», esto es, de acontecimientos que en todos los tiempos surtirían efecto. Lo que se celebra en ocasión de las fiestas populares, festividades religiosas o conmemoraciones de hechos bélicos es, en definitiva, tal «efecto en sí»: éste es el que no da tregua a los ambiciosos y es como un amuleto que los individuos emprendedores llevan sobre el corazón, y no el *connexus* propiamente histórico [*geschichtlich*] de causas y efectos, el cual, si fuera plenamente conocido, sólo demostraría que nunca más puede salir nada absolutamente idéntico en el juego de dados del futuro y el azar.

Mientras el alma de la historiografía esté en los grandes *incentivos* que extrae de ella un poderoso, mientras el pasado tenga que ser descrito como algo digno de emulación, como algo susceptible de emulación y repetición, él mismo se halla desde luego expuesto al peligro de ser desviado un poco, embellecido y así aproximado a la libre invención; hasta se dan épocas que no saben discernir entre un pasado monumental y una ficción mítica: porque de uno y otro mundo pueden extraerse los mismos incentivos. De modo que cuando la consideración monumental de lo pasado *impera* sobre los otros modos de consideración, esto es, el anticuario y el crítico, sale *perjudicado* el pasado mismo: grandes partes de él se olvidan, se desprecian, siendo como una ininterrumpida corriente gris donde sólo *facta* aislados, embellecidos, se destacan cual islotes: en las contadas personas que en general se hacen perceptibles llama la atención algo innatural y prodigioso, dijérase la cadera de oro que los discí-

[21] «Lo más útil de todo sería que todo se repitiese (pitagóricamente): entonces se debería conocer el pasado y la constelación, para poder reconocer exactamente la repetición. Entonces, nada se repite». FP I, 29 [108]; «Todo recordar es un comparar, es decir, equiparar. Nos lo dice cada concepto; se trata del fenómeno "histórico" primordial. La vida, por lo tanto, exige la equiparación del presente con el pasado; de tal manera que con el equiparar siempre va unido una cierta violencia y deformación. Defino este impulso como el impulso hacia lo clásico y ejemplar: el pasado sirve al presente como arquetipo. A esto se opone el impulso anticuario, que se esfuerza en captar el pasado como pasado y en no deformarlo ni idealizarlo. La necesidad de vida exige lo clásico, la necesidad de verdad lo anticuario. Lo primero trata el pasado con arte y con una fuerza artística transfiguradora». FP I, 29 [29].

pulos de Pitágoras creyeron notarle a su maestro[22]. La historia monumental engaña mediante analogías: con seductoras similitudes tienta al valiente a la temeridad y al entusiasta al fanatismo, y si se imagina esta historia hasta en las manos y mentes de los egoístas con talento y de los malhechores exaltados, se destruyen reinos, se da muerte a príncipes, se instigan guerras y revoluciones y se aumenta aún más el número de «efectos en sí» históricos [*geschichtlichen*], esto es, de efectos sin causas suficientes. Esto, para recordar los daños que la historia monumental puede ocasionar entre los poderosos y los activos, ya sean buenos o malos: ¡y no digamos cuando se apoderan y se valen de ella los impotentes y los inactivos!

Veamos el caso más simple y frecuente. Imaginemos a los humanos de naturaleza no artística o poco artística armados y revestidos por la historia monumental al modo de los artistas: ¡contra quién dirigirán sus armas! Contra sus enemigos mortales, los espíritus de portentoso temperamento artístico, es decir, contra aquellos que son los únicos capaces de aprender verdaderamente de esa historia, esto es, de aprender para la vida y de traducir lo aprendido en una práctica más elevada. A éstos se les obstruye el camino; se les enrarece el aire, bailando en actitud idolátrica y con verdadera insistencia alrededor del monumento entendido a medias de algún gran pasado, como si se quisiese decir: «Mirad, éste es el arte verdadero y real: qué os importan los que están en proceso de desarrollo y de volición!». Aparentemente, esa multitud danzante hasta posee el privilegio del «buen gusto»: pues siempre el creador ha estado en desventaja frente a quien se complacía en el papel de simple observador pasivo; del mismo modo que en todos los tiempos el politicastro ha parecido más inteligente, justo y perspicaz que el estadista gobernante. Si hasta se pretende que el régimen de los plebiscitos y de las mayorías numéricas se haga extensivo al terreno del arte e incluso se quiere llevar al artista, como si dijéramos, ante el foro de los ociosos estetizantes para obligarlo a que se defienda a sí mismo, en tal caso puede apostarse cualquier cosa a que será condenado: no a pesar, sino precisamente en *razón de que* sus jueces han proclamado solemnemente el canon del arte monumental, esto es, de acuerdo con la explicación dada, del arte que en todos los tiempos «ha surtido efecto»: en tanto que respecto de todo arte aún no monumental, por actual, les falta, primero, la necesidad, segundo, la inclinación pura, y, en tercer lugar, precisamente esa autoridad de la historia. En cambio, su instinto les revela que el arte puede ser asesinado por el arte: quieren impedir a toda costa que vuelva a darse lo monumental, y para este fin sirve precisamente lo que tiene, derivada del pasado, la autoridad de lo monumental. De este modo, pues, son conocedores del arte, porque quisieran eliminar al arte en general, se las dan de médicos, cuando en realidad buscan el envenenamiento, así pues, refinan su paladar y su gusto, para señalar su refinamiento como causa de su repudio tenaz de cuanto elemento artístico nutritivo se les sirve. Pues no quieren que surja lo grande; su recurso es decir: «¡Mirad, lo grande ya está ahí!». En verdad lo grande que ya está ahí les importa tan poco como lo grande que surge: como lo atestigua su vida. La historia monumental es el disfraz bajo el cual su odio a los poderosos y grandes de su época pretende hacerse pasar por admiración plena de los poderosos y grandes de épocas pasadas, disfraz en el que invierten el sentido propiamente dicho de ese modo de considerar la historia; tengan o no clara conciencia de su proceder, lo cierto es que actúan como si su lema fuese: «Haced que los muertos entierren a los vivos»[23].

[22] Cfr. Diógenes Laercio, *Vidas*, VIII, 11.

[23] «Dejad que los muertos entierren a los muertos», *Mateo*, VIII, 22.

Cada uno de los tres modos de historia existentes se justifica precisamente en un único suelo y en un único clima: en cualquier otro se convierte en mala hierba que todo lo invade. El ser humano que aspira a crear algo grande se apropia el pasado, si es que lo necesita, mediante la historia monumental; en cambio, quien se inclina por detenerse en lo acostumbrado y tradicional cultiva lo pasado como historiador anticuario; y únicamente aquel al que un apremio actual oprime el pecho y que ansía sacarse de encima esta carga, cueste lo que cueste, tiene una necesidad de historia crítica, esto es, la necesidad de una historia que juzgue y que condene. El trasplante irreflexivo es causa de muchas calamidades: el crítico sin apremio, el anticuario sin piedad y el conocedor de lo grande sin capacidad para lo grande son plantas que se han convertido en mala hierba, han sido enajenadas a su suelo materno natural y, en consecuencia, están degeneradas.

3

La Historia pertenece, pues, en segundo lugar, al que preserva y venera, a aquel que con lealtad y amor mira allí de donde proviene y en donde se ha formado; con esta piedad expresa, en cierto modo, su gratitud por su existencia[24]. Cuidando con mano solícita lo que desde antiguo existe, quiere preservar las condiciones en que él nació para los que han de nacer después de él — y así sirve a la vida. La posesión del acervo heredado de los antepasados cambia de sentido en tales almas: pues son poseídas por él[25]. Lo pequeño, lo limitado, lo decrépito y anticuado recibe dignidad e inviolabilidad propias en virtud de la circunstancia de que el alma preservadora y reverente del ser humano anticuario se aloja en estas cosas y en ellas se prepara una morada íntima. La Historia de su ciudad se le convierte en la suya propia; él comprende la muralla, la puerta almenada, el concejo municipal y la fiesta mayor como una crónica ilustrada de su propia juventud y en todo esto vuelve a encontrarse a sí mismo, a encontrar su propia fuerza y diligencia y placer y juicio e insensatez y vicio. «Aquí se ha podido vivir —dice para sus adentros—, pues aquí se puede vivir, aquí se podrá vivir, pues somos tenaces y no hay manera de quebrarnos de golpe». De esta manera, con este «nosotros», mira por encima de la efímera y curiosa vida individual y se identifica con el espíritu de su hogar, de su linaje, de su ciudad. A veces, hasta saluda por encima de largas centurias oscurecedoras y desconcertantes al alma de su pueblo como si fuese su propia alma; un intuitivo com-

[24] «*La enfermedad histórica*: 1. En la constelación pitagórica habría que hablar de una utilidad de la historia. Pero así la motivación de cada acción es distinta. 2. Una comparación presupone una equiparación. Concepto de memoria. Lo clásico y lo monumental, el «efecto en sí», deformación idealizante y generalización, lo «universalmente humano» como ilusión. La ilusión de lo monumental exige la procreación de lo grande. 3. Lucha contra lo grande y lo raro, y contra lo monumental a través de lo anticuario. Todo lo que ha sido es interesante, racional: influjo paralizante de lo anticuario sobre la fuerza de la acción histórica. 4. El historiador moderno como amalgama de los dos impulsos, hermafrodita. Su mitología. Su praxis negativa. Efecto sobre el arte y la religión. Peligroso para una cultura en devenir. La vivisección. Uno no debe ser ambos, clásico y anticuario, sino una sola cosa, pero completa. Falta de eficacia del historiador moderno: su sedimento en la crítica refunfuñona y la prensa americanizante. Al historiador moderno le falta el fundamento: es arbitrario en lo monumental, mortal en lo anticuario y no enraizado en una cultura». FP I, 29 [38]. Cfr. también FP I, 29 [114]. Para una discusión de estas ideas, cfr. Salaquarda, J., «Studien zur zweiten Unzeitgemässen Betrachtung», en *Nietzsche Studien*, 1984 (13), pp. 18 ss.

[25] Cfr. Goethe, J. W., *Fausto*, I, V, v. 408.

penetrarse y vislumbrar, un husmear rastros poco menos que borrados, un instintivo leer correctamente el pasado, por más que se haya escrito encima de él, un presto entender los palimpsestos, y aun los polipsestos[26] —he aquí sus dones y virtudes. Con ellos se asomó Goethe al monumento a Erwin von Steinbach[27]; y en la tempestad de sus sensaciones se desgarró el velo tendido históricamente entre ellos: por primera vez percibió de nuevo la obra alemana, «influyendo a partir de fuerte y áspera alma alemana». Tal sentido y tal tendencia guió a los italianos del Renacimiento, haciendo revivir en sus poetas el antiguo genio itálico, para una «prodigiosa resonancia armónica del antiquísimo tañido», como dice Jakob Burckhardt[28]. Donde ese reverente sentido histórico-anticuario tiene el más alto valor es allí donde sobre las condiciones modestas y rudas, e incluso pobres, en que vive un individuo o un pueblo propaga un sencillo y conmovedor sentimiento de placer y contento; como, por ejemplo, cuando Niebuhr admite con franca lealtad que, en los pantanos y brezales, entre campesinos libres que tienen una Historia, vive contento y no anhela ningún arte. Como la historia mejor puede servir a la vida es atando también a los linajes y poblaciones menos favorecidos a su tierra y a sus costumbres tradicionales, proporcionándoles arraigo y disuadiéndoles de vagar por tierras extrañas en busca de lo mejor y disputando por su posesión. A veces, se parece a obstinación e insensatez lo que hace al individuo aferrarse a tal compañía y ambientes, a tal costumbre penosa, a tal monte estéril — y sin embargo, es la insensatez más saludable y más provechosa para el bien común; como lo sabe todo el que se haya percatado de los terribles efectos del afán aventurero de emigración, máxime en el caso de pueblos enteros, u observe de cerca la situación de un pueblo que haya perdido la fidelidad con su pasado y esté librado a un incesante afán y prurito cosmopolita de novedades y de innovación. La sensación opuesta, el bienestar del árbol que reposa en sus raíces, la felicidad de saberse no del todo un producto del capricho y de la contingencia, sino heredero, flor y fruto de un pasado, y así disculpado, y aun justificado, en su existencia — he aquí lo que ahora se define de preferencia como el sentido histórico propiamente dicho[29].

No es ése, por cierto, el estado en que el ser humano está mejor capacitado para disolver el pasado en saber puro: de suerte que aquí también percibimos lo que hemos percibido a propósito de la historia monumental, es decir, que el pasado mismo sufre mientras la historia sirva a la vida y esté dominada por impulsos vitales. Dicho con cierta libertad metafórica: el árbol siente sus raíces más de lo que podría verlas; y este sentimiento se mide por el tamaño y la fuerza de las ramas visibles. Si ya en esto se equivoca acaso el árbol: ¡júzguese lo equivocado que estará respecto del bosque entero en torno!, del que sólo sabe y siente algo en

[26] Palimsepstos son pergaminos cuyo texto original ha sido borrado y sustituido por otro. Polipsestos son pergaminos borrados y reutilizados muchas veces. Cfr. FP I, 29 [136].

[27] Erwin von Steinbach (muerto en 1318) es el arquitecto al que Goethe atribuía la construcción de la Catedral de Estrasburgo.

[28] Burckhardt, J., *Die Kultur der Renaissance in Italien*, 2.ª ed., Leipzig 1869. En BN se conservan dos ejemplares, los dos con anotaciones de lectura. Uno de ellos tiene una dedicatoria del autor a Nietzsche.

[29] Nietzsche alude aquí al punto de vista hegeliano. El historiador tradicionalista adquiere, en ese nosotros tras el que habla, una personalidad colectiva. Quiere descubrir la necesidad por la que es heredero del pasado, conjurando leyes históricas que le hacen indispensable. Logra así la universalidad, no como los conquistadores o los grandes héroes, mediante la acción, sino autoconcibiéndose como lugar de paso del Espíritu. Cfr. Hegel, G. W. F., *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, trad. de J. Gaos, Alianza, Madrid, 1980, pp. 59 ss.

la medida en que su desarrollo es trabado o promovido por él — pero nada más. El sentido anticuario de un ser humano, de un vecindario, de todo un pueblo, siempre se caracteriza por un campo visual limitadísimo; es muy poco lo que percibe, y este poco lo ve demasiado cercano y demasiado aislado; no es capaz de medirlo y, por consiguiente, considera todo igualmente importante, es decir, atribuye a todo lo individual una importancia excesiva. Entonces, no hay para las cosas del pasado diferencias de valor ni proporciones que las establezcan verdaderamente en su justo valor unas con respecto a otras; sino siempre tan sólo dimensiones y proporciones de las cosas con referencia al individuo o pueblo que mira hacia atrás de manera anticuaria.

Aquí siempre acecha de cerca un peligro: llega el momento en que a todo lo antiguo y pretérito que aún entra en el campo visual se lo toma como igualmente venerable y, en cambio, se repudia y combate a cuanto no siente veneración por lo antiguo, es decir, a lo nuevo y a lo que está en devenir[30]. Así, hasta los griegos toleraban el estilo hierático de sus artes plásticas al lado del desenvuelto y grande, aún más, en tiempos posteriores no sólo toleraban las narices puntiagudas y la sonrisa glacial, sino que incluso hacían de esto un refinamiento. Cuando se anquilosa de tal modo el sentido de un pueblo, cuando la historia sirve a la vida pasada en tal forma que mina la continuidad vital y, precisamente, la vida superior, cuando el sentido histórico ya no conserva, sino momifica la vida: entonces el árbol se seca gradualmente de manera antinatural, esto es, de arriba abajo — y, por último, suele arruinarse la misma raíz. La historia anticuaria degenera ya en el instante mismo en que deja de animarla e infundirle entusiasmo la vida palpitante del presente. Entonces decae la piedad y la rutina de los eruditos subsiste sin su compañía, girando con egoísmo y suficiencia alrededor de su propio eje. Entonces se da acaso el penoso espectáculo de un ciego afán de coleccionar, de un infatigable empeño de juntar todo lo que haya existido. El ser humano se envuelve en una atmósfera de moho y podredumbre; con su manera de anticuario consigue que hasta un talento portentoso, una necesidad noble, se rebajen a insaciable curiosidad, a genuina avidez por lo antiguo y por todas las cosas; con frecuencia se degrada al punto que termina por darse por satisfecho con cualquier alimento y hasta devora con fruición el polvo de las quisquillas bibliográficas.

Pero aunque no sobrevenga esta degeneración, aunque la historia anticuaria no pierda el fundamento en que debe enraizarse si ha de estar al servicio de la vida: no faltan los peligros, por cuanto existe el riesgo de que adquiera excesiva preponderancia y llegue a asfixiar los otros modos de considerar el pasado. Es que sólo es capaz de *preservar* la vida, no de generarla; por lo que siempre subestima lo que deviene, porque para eso carece de instinto que lo detecte — a diferencia de la historia monumental, por ejemplo. Por consiguiente, pone trabas al firme impulso a lo nuevo y paraliza a quien actúa, el cual, al obrar, no puede menos que violar tales o cuales devociones. El hecho de que algo se haya convertido en antiguo produce entonces la exigencia de que tenga que ser inmortal; pues cuando uno se pone a reflexionar sobre lo que ha experimentado en el transcurso de su existencia, tal antigüedad —tal antiquísima costumbre, tal credo, tal prerrogativa política heredada—, sobre la suma de piadosos respetos y veneraciones de parte de los individuos y las generaciones: parece temerario, cuando no sacrílego, reemplazar la tal antigüedad por una novedad y

[30] Cfr. FP I, 29 [114].

oponer a semejante suma de piadosos respetos y veneraciones las unidades de lo que deviene y es actual.

Aquí se hace patente lo necesario que es para el ser humano, con harta frecuencia, al lado del modo monumental y el anticuario de considerar el pasado, un *tercer* modo, *el crítico*: y éste también, a su vez, al servicio de la vida. Es preciso que, para poder vivir tenga la fuerza y la emplee de tanto en tanto, de quebrar y disolver un pasado: para cuyo fin abre juicio sobre él, lo hace objeto de una estricta investigación y, por último, lo condena; pero todo pasado merece ser condenado — pues en las cosas humanas siempre han privado la violencia y la debilidad humanas. No es la justicia la que aquí juzga; y menos es la clemencia la que aquí pronuncia el veredicto: es, exclusivamente, la vida, ese poder oscuro e impulsor que con insaciable afán se desea a sí mismo. Su fallo es siempre implacable, siempre injusto, porque jamás ha fluido de la fuente pura del conocimiento; pero en la mayoría de los casos el fallo sería el mismo aunque lo pronunciase la justicia. «Pues todo lo que nace *merece* sucumbir. Por eso sería mejor que nada naciese»[31]. Se requiere mucha fuerza para poder vivir y para olvidar hasta qué punto vivir y ser injusto es una y la misma cosa. Lutero mismo opinó en cierta ocasión que el mundo se había originado exclusivamente por un olvido de Dios; que si Dios hubiese pensado en la «artillería pesada», no hubiera creado el mundo. Pero a veces la misma vida que necesita del olvido pide la destrucción por un lapso de tiempo de ese olvido; precisamente entonces ha de ponerse en evidencia la injusticia inherente a la existencia de tal o cual cosa, de tal o cual prerrogativa, casta o dinastía, y hasta qué punto esa cosa merece desaparecer. Se enfoca su pasado con criticismo y se la corta por la base, violando cruelmente todos los piadosos respetos. Es siempre un proceso peligroso, peligroso para la vida misma: y los seres humanos o las épocas que sirven a la vida juzgando y destruyendo un pasado siempre son individuos y épocas peligrosos y expuestos a peligros. Pues siendo como somos los resultados de generaciones anteriores, somos también los resultados de sus yerros, pasiones y extravíos, y aun de sus crímenes; no es posible desligarse del todo de esta cadena. No por condenar esos extravíos y considerarnos emancipados de ellos deja de ser un hecho que provenimos de ellos. Llegamos, cuando más, a un choque entre la naturaleza ingénita y heredada y nuestro conocimiento, acaso también a la lucha de una disciplina nueva y severa contra lo desde antiguo heredado e inculcado, plantamos una costumbre nueva, un instinto nuevo, una segunda naturaleza, y de esa forma se atrofia la primera. Se trata, en cierto modo, de una tentativa de darse *a posteriori* un pasado del que se quisiera provenir, en contraposición a aquel del que se proviene — tentativa siempre peligrosa, por ser muy difícil dar con un límite en la negación de lo pasado y porque las segundas naturalezas suelen ser más débiles que las primeras. Con demasiada frecuencia sucede que del conocimiento de lo bueno no se pasa a su realización, porque se conoce también lo que es mejor sin poderlo realizar. Pero aquí y allá se obtiene la victoria, y hasta hay para los luchadores, para los que hacen de la historia crítica un instrumento suyo al servicio de la vida, un consuelo singular: saber que también esa primera naturaleza fue una vez segunda y que toda segunda naturaleza triunfante se convierte en primera. —

[31] Cfr. Goethe, J. W., *Fausto*, I, V, vv. 1339-1341.

4

Éstos son los servicios que la historia es capaz de prestar a la vida; cada individuo y cada pueblo requieren, según cuáles sean sus metas, fuerzas y necesidades, un cierto conocimiento del pasado, bien sea como historia monumental, como historia anticuaria o como historia crítica: pero no como una cohorte de pensadores puros que se limitan al papel de observadores de la vida, no como individuos ávidos de saber a quienes únicamente el saber puede satisfacer y para los cuales el aumento de conocimiento es la meta en sí misma, sino siempre tan sólo para los fines de la vida y, por lo tanto, bajo el señorío y la dirección suprema de estos fines[32]. Que tal es la relación natural de cualquier época, cultura y pueblo con la historia — determinada por el hambre, regulada por el grado de necesidad y contenida por la inmanente fuerza plástica —, que el conocimiento del pasado se desea en todos los tiempos exclusivamente al servicio del futuro y del presente, y no para debilitar el presente, ni para arrancar las raíces de un futuro pletórico de vitalidad: todo esto es bien simple, como es simple la verdad, y convence enseguida aun a aquel que para ello no se deja guiar en primer lugar por la demostración histórica.

¡Echemos ahora una rápida ojeada a nuestra época! Nos asustamos, y retrocedemos: ¿qué ha sido de toda la claridad, de toda la naturalidad y de toda la pureza de esa relación entre vida e historia? ¡Cuán confuso, exagerado e inquieto se agita ahora este problema ante nuestros ojos! ¿Tendremos la culpa nosotros, los observadores? ¿O habrá cambiado efectivamente la constelación de vida e historia por la interpolación de un poderoso astro hostil? Que otros demuestren que hemos visto mal: nosotros vamos a decir lo que nos parece ver. Se ha interpolado, en efecto, tal astro, un astro refulgente y lleno de esplendor, la constelación ha cambiado de veras — *a raíz de la ciencia, a raíz de la exigencia de que la historia debe ser ciencia.* Ahora ya no impera exclusivamente la vida, dominando el saber en torno al pasado: sino que todos los mojones están volcados y todo lo que ha existido se le echa encima al ser humano. Y hacia atrás hasta donde hubo un devenir, hasta el pasado infinito, están modificadas todas las perspectivas[33]. Ninguna generación ha presenciado un espectáculo inconmensurable como el que ofrece ahora la ciencia del devenir universal, la historia; claro está que lo ofrece con la peligrosa audacia de su divisa: *fiat veritas pereat vita*[34].

Formémonos ahora una imagen del proceso espiritual que así se origina en el alma del ser humano moderno. El saber histórico, proveniente de fuentes inagotables, afluye y se introduce siempre de nuevo, lo extraño e inconexo se acumula, la memoria abre todas sus puertas y, sin embargo, no está abierta lo suficiente, la naturaleza hace todo lo posible por recibir, ordenar y honrar a estos huéspedes extraños, pero éstos están trabados en lucha entre sí y parece necesario contenerlos y dominarlos a todos para no sucumbir en su combate. La habituación a tan desorde-

[32] La historia crítica es, pues, el modelo del tipo de consideración histórica que Nietzsche propone. Pues cada vez que la historia, en cualquiera de sus formas, sobrepase la necesidad real que le compete satisfacer, se degrada en enfermedad, cuyo efecto es que una abstracción suplanta la realidad de una necesidad.

[33] Sobre la naturaleza e importancia del concepto de perspectiva en Nietzsche, cfr. M, af. 117. Cfr. también Babich, B. E., *Nietzsche's Philosophy of Science*, State Univ. Press, Nueva York, 1994; Danto, A. C., *Nietzsche as Philosopher*, Columbia Univ. Press, Nueva York, 1980, pp. 68-99; Clark, M., *Nietzsche on Truth and Philosophy*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1990, pp. 127-158.

[34] Hágase la verdad, muera la vida.

nada, tumultuosa y bélica vida doméstica se convierte paulatinamente en una segunda naturaleza, aun cuando es indiscutible que esta segunda naturaleza es mucho más débil e inquieta y de todo punto más malsana que la primera. Concluye el ser humano moderno por arrastrar consigo una cantidad tremenda de indigestas piedras de saber, que en ocasiones entrechocan en su panza, como refiere el cuento[35]. Por este entrechocar se pone de manifiesto el rasgo más característico de este ser humano moderno: el singular contraste entre un interior al que no corresponde ningún exterior y un exterior al que no corresponde ningún interior, contraste que los pueblos antiguos no conocieron. El saber, absorbido en demasía, sin hambre, más aún, contrariando la necesidad, ahora ya no obra como motivo transformador que tiende hacia afuera, sino que permanece oculto en cierto caótico mundo interior que el ser humano moderno señala con extraño orgullo como la «interioridad» que le es peculiar y propia. Se dice entonces que se tiene el contenido y que sólo falla la forma; pero en toda cosa viva es éste un contraste de todo punto improcedente. Nuestra formación moderna no es una cosa viva precisamente porque no se la concibe sin este contraste, lo que equivale a decir que no es una formación de verdad, sino tan sólo una especie de saber en torno a la formación, no se pasa en ella más allá del pensamiento de formación, más allá del sentimiento de formación, no se concreta en ella ninguna decisión de formación. Entonces, aquello que verdaderamente es motivo y que se manifiesta exteriormente como acción muchas veces no significa apenas más que un convencionalismo indiferente, una pobre imitación, cuando no una torpe mueca. En el interior reposa acaso la sensación, semejante a esa serpiente que tras haber devorado conejos enteros se tiende quieta y serena al sol, evitando todos los movimientos que no sean absolutamente necesarios. El proceso interior es ahora la cosa misma, la «formación» propiamente dicha. El que por allí pasa sólo desea que la tal formación no perezca de indigestión. Un griego que pasara junto a tal formación se daría cuenta de que para los seres humanos modernos los términos «formado» e «históricamente formado», parecen ser una y la misma cosa y distinguirse sólo por el número de palabras. Si entonces diese expresión a su tesis de que uno puede ser una persona muy formada y, sin embargo, no tener ni pizca de formación histórica, la gente se quedaría atónita y movería la cabeza. Ese conocido pequeño pueblo de un pasado no extremadamente remoto, esto es, los griegos, en su período de máxima fuerza pletórica había conservado tenazmente un sentido ahistórico; si un ser humano de nuestro tiempo, por obra de un encantamiento, tuviese que retornar a ese mundo, es de suponer que los griegos se le antojarían muy «incultos» (no-formados), con lo cual el meticulosamente guardado secreto de la formación moderna quedaría por cierto entregado a la mofa pública: pues los modernos no tenemos absolutamente nada propio; sólo llenándonos, con exceso, de épocas, costumbres, artes, filosofías, religiones y conocimientos ajenos llegamos a ser algo digno de atención, esto es, enciclopedias andantes, que es como nos calificaría tal vez un antiguo griego que se extraviase en nuestra época. Pues bien, en las enciclopedias todo valor se circunscribe a lo que está en sus páginas, a su contenido, no a lo que está inscrito en la portada o es tapa y envoltura; en consecuencia, toda la formación moderna es, esencialmente, interior: por fuera el encuadernador ha puesto algo así como: «Manual de formación interior para bárbaros exteriores». Este contraste de dentro y fuera da a lo exterior un carácter aún más

[35] Nietzsche se refiere al cuento «El lobo y los siete cabritos», de los hermanos Grimm.

bárbaro del que necesariamente tendría en el caso de un pueblo salvaje que sólo se desarrollase a sí mismo conforme a sus groseras necesidades. Pues, ¿qué medio le queda aún a la naturaleza para dominar lo que afluye en superabundancia y no deja de importunar? Sólo el de acogerlo tan fácilmente como sea posible, para eliminarlo y expulsarlo de nuevo con rapidez. De ello resulta la práctica de no tomar más en serio las cosas verdaderas, tal costumbre produce la «personalidad débil» en virtud de la cual lo efectivo, lo existente, tan sólo causa escasa impresión; uno se torna, en lo exterior, cada vez más indolente y acomodadizo, y ensancha la fatal sima entre contenido y forma hasta el extremo de volverse insensible a la barbarie, con tal de que la memoria sea excitada siempre de nuevo, con tal de que afluyan cada vez nuevas cosas dignas de saberse que uno puede guardar bien limpias y ordenadas en los cajones de esta memoria. La cultura de un pueblo como antítesis de esa barbarie ha sido definida en cierta ocasión, tengo entendido que con cierta razón, como unidad del estilo artístico en todas las manifestaciones vitales de ese pueblo[36]; esta definición no debe entenderse mal, como si se tratase de un contraste entre barbarie y estilo *hermoso*; el pueblo al que se atribuya una cultura simplemente debe, en toda realidad, ser una unidad viviente, y no disociarse de una manera tan lamentable en interior y exterior, en contenido y forma. Quien quiera anhelar y promover la cultura de un pueblo ha de anhelar y promover esa unidad superior y cooperar en la destrucción del moderno prurito de formación [*Gebildetheit*] en favor de una formación verdadera, ha de atreverse a reflexionar sobre la manera de restaurar la salud de un pueblo afectada por la historia y sobre la forma de hacer que este pueblo recupere sus instintos y, así, su sinceridad.

Me limitaré a hablar de los alemanes de hoy día, que en mayor grado que ningún otro pueblo estamos aquejados de esa debilidad de la personalidad y de la contradicción entre contenido y forma. La forma se nos antoja a nosotros los alemanes, comúnmente, una cosa convencional, disfraz y fingimiento, y por lo tanto, si no la odiamos, en todo caso no la amamos; o dicho en términos más propios, tenemos un miedo descomunal a la palabra «convención» y sin duda también a la cosa convencional. Impulsado por este miedo, abandonó el alemán la escuela de los franceses: pues deseaba llegar a ser más natural, y así más alemán. Parece, sin embargo, que respecto a este «así» se ha equivocado: escapado de la escuela de lo convencional, se dejaba llevar del modo en que le daba la gana y allí donde tenía ganas, y en el fondo imitaba en forma negligente y antojadiza, medio distraído, lo que antes imitara escrupulosamente y muchas veces con resultado positivo. Así es que, en comparación con tiempos pasados, todavía hoy vive dentro de un convencionalismo francés indolente e incorrecto: según evidencia todo nuestro modo de movernos, desenvolvernos, entretenernos, vestirnos y alojarnos. Creyendo retornar a lo natural, no se hacía más que optar por la dejadez, la comodidad y el mínimo de autosuperación. Recorriendo cualquier ciudad alemana, se advierte que, en comparación con la peculiaridad nacional de las ciudades extranjeras, todo lo convencional se manifiesta en lo negativo, todo es gris, gastado, mal copiado, descuidado, cada cual procede a su antojo, pero no a un antojo vigoroso y reflexivo, sino de acuerdo con las leyes que prescribe de un lado, el general apresuramiento y, del otro, la general propensión a la comodidad. Una prenda de vestir de fácil invención y uso sencillo, esto es, una prenda de vestir tomada de prestado al extranjero y copiada del modo más negligente que cabe, enseguida se la tiene

[36] Cfr. más arriba DS, 1.

entre los alemanes por una aportación al traje alemán. Repudian ellos con franca ironía el sentido de la forma — puesto que ya tienen el *sentido del contenido*: en efecto, son el famoso pueblo de la interioridad [*Innerlichkeit*].

Ahora bien, hay también un famoso peligro inherente a esta interioridad: el peligro de que el contenido mismo, que se supone que exteriormente ni puede ser visto, termine por evaporarse; en cuyo caso exteriormente no se notaría nada ni de su evaporación ni de su anterior existencia. Aunque supongamos al pueblo alemán lo más alejado posible de este peligro: hasta cierto punto el extranjero siempre tendrá razón al reprocharnos que nuestro interior es demasiado débil y desordenado como para manifestarse hacia afuera y darse una forma. Puede, ciertamente, exhibir una excepcional sensibilidad sutil, una seriedad, un poder, una entrañable profundidad y bondad y tal vez hasta ser más rico que el interior de otros pueblos: pero en su conjunto sigue siendo débil porque las hermosas fibras no están enlazadas en sólido nudo, de suerte que la acción visible no es la acción total y la autorrevelación de este interior, sino tan sólo una tentativa débil o torpe de alguna fibra de tomar por una vez, en apariencia, el lugar del todo. Por eso, el alemán no debe ser juzgado por acción alguna, y después de cualquier acción continúa siendo, como individuo, algo totalmente escondido. Hay que medirlo, como es sabido, por sus pensamientos y sentimientos, y éstos los expresa él ahora en sus libros. Sólo que de un tiempo a esta parte precisamente estos libros despiertan más que nunca la duda de que la famosa interioridad more todavía en su inasequible templete: sería terrible tener que admitir la posibilidad de que un día ella desaparezca y no quede más que la exterioridad, esa exterioridad arrogante y torpe, pobre e indolente, como rasgo distintivo del alemán. Esto sería casi tan terrible como si la interioridad, sin que se pudiera notar, morase en él falsificada, coloreada, sobrepintada, hecha comediante, incluso otra cosa aún peor: como parece suponerlo por ejemplo Grillparzer, observador distante y sereno, desde su experiencia de autor de teatro dramático: «Sentimos a base de abstracción —dice—, ya no sabemos apenas cómo se manifiesta la sensación en nuestros contemporáneos; les hacemos dar saltos como ya no los dan hoy en día. Shakespeare nos ha echado a perder a todos los seres humanos modernos».

Éste es un caso particular, acaso generalizado con precipitación: pero, cuán terrible sería su generalización justificada si los casos particulares se presentasen incluso con demasiada frecuencia ante el observador, cuán desesperante sería la tesis: nosotros los alemanes sentimos a base de abstracción; todos estamos echados a perder por la historia — una tesis que arrancaría de cuajo toda esperanza en una venidera cultura nacional: pues toda esperanza de esta índole surge de la fe en la autenticidad e inmediatez del sentir alemán, de la fe en la interioridad intacta; ¡qué puede esperarse, qué puede creerse, todavía, si está enturbiada la fuente de la fe y la esperanza, si la interioridad ha aprendido a dar saltos, a bailar, a maquillarse, a manifestarse a base de abstracción y cálculo y, paulatinamente, a perderse a sí misma! Y cómo se quiere que el gran espíritu productivo todavía aguante en el seno de un pueblo que ya no tiene asegurada su interioridad unitaria y se escinde en individuos formados de interioridad deformada y extraviada, de un lado, y del otro, en individuos carentes de formación de interioridad inaccesible. Cómo se quiere que él aguante si se ha perdido la unidad del sentir popular, si por añadidura sabe que el sentir está falsificado y coloreado precisamente en aquellos círculos que se llaman el sector formado del pueblo y se arrogan el derecho a reivindicar los genios del arte nacional. Aunque aquí y allá acaso se hayan refinado y sublimado el juicio y el gusto individuales — esto no es una com-

pensación para él: le resulta en extremo penoso tener que dirigirse, como si dijéramos, a una secta y ya no ser una necesidad en el seno de su pueblo. Tal vez prefiera ahora enterrar su tesoro, por repugnarle el ser patrocinado con pretenciosa arrogancia por una secta, en tanto su corazón está lleno de compasión por todo el mundo. El instinto del pueblo ya no viene a su encuentro; en vano tiende hacia él los brazos en actitud anhelante. Qué le queda sino volver su odio exaltado contra ese contraproducente destierro y contra las vallas levantadas en la llamada formación de su pueblo, para al menos condenar, erigido en juez, lo que para él, ente viviente y generador de vida, es aniquilamiento y degradación: así, cambia el divino goce del que crea y del que ayuda por la profunda comprensión de su destino, y termina hecho un sabedor solitario, un sabio hastiado. He aquí el espectáculo más doloroso: quien es capaz de percibirlo tendrá conciencia de estar ante un santo apremio: se dirá que aquí es preciso ayudar, que de nuevo ha de restaurarse aquella unidad superior en la naturaleza y en el alma del pueblo, que aquella ruptura entre el interior y el exterior tiene que desaparecer bajo los martillazos del apremio. ¿A qué medios ha de acudir? Qué le queda, una vez más, sino su íntima comprensión: la expresa, la difunde y esparce a manos llenas, con la esperanza de plantar una necesidad: y de la necesidad fuerte surgirá un día la acción fuerte. Y para que no subsista la menor duda acerca de la proveniencia del ejemplo de ese apremio, de esa necesidad, de esa comprensión, quiero dejar aquí expresa constancia de que lo que anhelamos, más ardientemente que la restauración de la unidad política, es la *unidad alemana* en aquel supremo sentido, la *unidad del espíritu alemán y de la vida alemana, tras la destrucción del contraste de forma y contenido, de interioridad y convención.* —

5

En cinco respectos la sobresaturación de historia de una época me parece ser adversa a la vida y entrañar un peligro para ella: tal exceso da lugar a ese contraste de lo interior y lo exterior que acabamos de considerar y así determina un debilitamiento de la personalidad; mediante ese exceso una época llega a imaginarse que posee la virtud más rara, la equidad, en mayor grado que cualquier otra época; tal exceso perturba los instintos del pueblo y pone trabas a la maduración del individuo no menos que a la maduración del todo; ese exceso da origen a la creencia, siempre perjudicial, de que la humanidad cuenta ya con un larguísimo pasado, a la creencia de que se es descendiente tardío, epígono; como consecuencia de ese exceso al que nos estamos refiriendo, una época cae en la actitud peligrosa de la ironía sobre sí misma, y pasa de ella a la actitud aún más peligrosa del cinismo: bajo cuyo influjo evoluciona hacia una praxis calculadora y egoísta que paraliza y finalmente destruye las fuerzas vitales.

Volvamos ahora a nuestra primera tesis que reza: el ser humano moderno adolece de una débil personalidad. Así como el romano del tiempo de los Césares se convirtió en no-romano frente al orbe que estaba a su disposición; así como se disolvió en la marca de lo ajeno que irrumpía y degeneró en carnaval cosmopolita de los dioses, las costumbres y las artes, por fuerza le pasa también al ser humano moderno que se hace organizar constantemente por sus artistas históricos la fiesta de una exposición mundial; se ha convertido en espectador que goza y deambula y se encuentra ahora en una situación en que ni aun grandes guerras y revoluciones pueden apenas cambiar nada por un instante. Aún no ha terminado la guerra y ya es transpuesta centenares de mi-

les de veces a papel impreso, ya es ofrecida como el excitante más reciente al paladar cansado de los ávidos de historia. Parece casi imposible arrancar a las cuerdas un sonido potente y pleno, por más que se las pulse con fuerza: se extingue el sonido enseguida, al momento se va apagando en forma históricamente delicada y enervada. Moralmente hablando: ya no lográis retener lo sublime, vuestras acciones son rayos fulminantes, no truenos retumbantes. Aunque realicéis lo más grande y prodigioso: irremisiblemente baja al orco, sin surtir efecto ni tener resonancia alguna. Pues huye el arte cuando tendéis enseguida sobre vuestras acciones el baldaquín de lo histórico. Quien pretenda entender, calcular y aprehender al punto cuando en larga conmoción debiera retener lo incomprensible como lo sublime, puede ser calificado de razonable, pero sólo en el sentido en que habla Schiller del entendimiento de los razonables: no ve algunas cosas que, sin embargo, ve el niño, no oye algunas cosas que, sin embargo, oye el niño; y resulta que estas cosas son precisamente lo más importante: porque no las entiende, su entendimiento es más infantil que el de los niños y más simple que la simpleza — pese a la multitud de arrugas en que se pliegan sus apergaminadas facciones en una expresión de astucia, y pese a la prodigiosa destreza de sus dedos en desenredar lo enredado. Y es que ha destruido y perdido su instinto, ya no puede, confiado en el «divino animal», soltar las riendas cuando vacila su entendimiento y su camino corre a través de desiertos. Así, el individuo se vuelve tímido e inseguro y ya no puede creer en sí: se hunde en sí mismo, en lo interior, lo cual en este caso no significa otra cosa que el cúmulo heterogéneo de lo aprendido que no obra hacia fuera, de lo enseñado que no se torna en vida. Considerando lo exterior, se nota que la expulsión de los instintos por la historia ha convertido a los seres humanos casi por entero en *abstractis* y sombras: nadie expone ya su persona, sino que se disfraza de hombre formado, de erudito, de poeta o de político. Cuando uno toca tales máscaras, creyendo que toman en serio lo que son y no hacen meramente un juego de poses —puesto que todas aparentan seriedad—, se queda de pronto con nada más que un montón de trapos y retazos multicolores en las manos. Por eso no hay que dejarse engañar más, por eso se les debe gritar: «¡Quitaos vuestra chaqueta o sed lo que aparentáis!». Debe terminar eso de que todo individuo serio se convierta en un Don Quijote, pues tiene algo mejor que hacer que pelear con tales presuntas realidades. En todo caso, debe fijarse bien, a cada máscara que le sale al paso debe gritarle su «¡Alto! ¿Quién vive?» y empujarle la careta a la nuca. ¡Cosa extraña! Deberíamos pensar que la Historia alentará a los seres humanos, ante todo, a ser *sinceros* — siquiera locos sinceros; tal ha sido siempre su efecto, ¡salvo en nuestro tiempo! La formación histórica y el traje universal del burgués imperan de forma simultánea. Mientras con un énfasis como nunca antes se habla de la «personalidad libre», ni se ven personalidades, y menos personalidades libres, sino sin excepción individuos universales medrosamente encubiertos. El individuo se ha replegado sobre lo interior; en el exterior ya no se descubre ni rastro de él; en lo cual, no obstante, cabe dudar de que pueda haber causas sin efectos. ¿O es que será preciso un linaje de eunucos para custodiar el gran harén histórico [*geschichtlich*] universal? A éstos, ciertamente, les sienta bien la objetividad pura. Casi parece que se tuviera la tarea de vigilar la Historia, ¡para que no salgan de ella más que Historias, pero ningún acontecer!; de impedir que por ella la personalidad llegue a ser «libre», esto es, veraz consigo misma y con los demás, de palabra y de obra. Sólo en virtud de tal veracidad saldrá a luz el apremio, la miseria interior del ser humano moderno, y al convencionalismo y a la mascarada que ocultan medrosamente podrán entonces sustituirlos, brindando verdadera ayuda, el arte y la

religión, para implantar conjuntamente una cultura que responda a verdaderas necesidades y no enseñe solamente, como la actual formación general, a mentirse a sí mismo respecto de esas necesidades y, así, convertirse en una mentira ambulante.

¡A qué situaciones antinaturales, artificiosas y, en todo caso, indignas en una época aquejada de formación general va a parar por fuerza la más veraz de todas las ciencias, la sincera y desnuda diosa filosofía! En semejante mundo de impuesta uniformidad externa, ésta no pasa de monólogo erudito del caminante solitario, casual botín de caza del individuo, furtivo secreto o palabrería intrascendente entre ancianos académicos y niños. Nadie debe atreverse a cumplir en su propia persona la ley de la filosofía, nadie vive filosóficamente, con esa sencilla lealtad viril que obligaba al hombre antiguo, dondequiera que estuviera y cualquiera que fuese su actividad, a comportarse como estoico si había jurado lealtad a la Stoa. Todo filosofar moderno está limitado por el régimen político y policial, por los gobiernos, las iglesias, las academias, las costumbres y cobardías de los seres humanos, a la apariencia docta: todo se reduce al suspiro: «Ojalá», o al conocimiento: «Érase una vez». Dentro de la formación histórica, la filosofía carece de títulos legítimos si pretende ser más que un saber exclusivamente interior, inhibido y sin efectos; si el ser humano moderno fuese valiente y decidido, si no fuese hasta en sus hostilidades un mero ser interior, la desterraría; siendo lo que es, se contenta con encubrir pudorosamente su desnudez. Se piensa, se escribe, se publica, se habla y se enseña filosóficamente, sí — dentro de este límite más o menos todo está permitido, sólo en el terreno de la acción, en la así llamada vida, las cosas son diferentes: allí está permitida siempre una sola cosa y todo lo demás es sencillamente imposible: así lo quiere la formación histórica. ¿Serán todavía seres humanos, se pregunta uno entonces, o quizá meras máquinas de pensar, escribir y hablar?

Dice Goethe en cierta ocasión de Shakespeare: «Nadie como él ha despreciado tanto el traje material; conoce muy bien el traje humano interior, y en él todos se asemejan. Dicen que ha representado en forma magistral a los romanos; yo no comparto esta opinión, son únicamente ingleses de cuerpo entero, claro que humanos, seres humanos de verdad, y a éstos también les sienta bien la toga romana»[37]. Pues bien, yo pregunto si sería siquiera posible presentar a nuestros actuales literatos, tribunos, funcionarios y políticos como romanos; no es el caso en modo alguno, porque no son seres humanos, sino tan sólo compendios de cuerpo entero y, como si dijéramos, *abstracta* concretos. Su carácter y peculiaridad, si es que hay en ellos tal cosa, están metidos tan dentro ellos que no pueden salir a luz: si son seres humanos, lo son únicamente para «el que ve hasta el fondo del corazón». Para cualquier otro son otra cosa, ni seres humanos, ni dioses, ni animales, sino configuraciones de formación histórica, en un todo son formación, imagen, forma sin ningún contenido verificable, por desgracia solamente forma mala y, por añadidura, uniforme. Creo que se comprenderá ahora y se sopesará mi tesis de que *la historia es soportada sólo por las personalidades fuertes, a las débiles las borra por completo*. Es que ella confunde el sentimiento y el sentido que no sean lo suficientemente fuertes para aplicar al pasado su propio criterio. Quien ya no se atreve a creer en sí mismo, sino que, involuntariamente, para sentir interroga a la Historia: «¿Cómo debo aquí sentir?», de tan medroso, poco a poco queda hecho actor y representa un papel, por lo general hasta multi-

[37] Goethe, J. W., «Shakespeare und kein Ende», *Sämtliche Werke*, Stuttgart, 1855-1858, vol. 35. Cfr. FP I, 29[130].

tud de papeles, y, en consecuencia, cada uno de ellos de manera pésima y superficial. Falta paulatinamente toda congruencia entre el hombre y su ámbito histórico; vemos a gente mezquina y petulante tratar con los romanos como si fuesen sus iguales; y hurgar y escarbar en los restos de poetas griegos como si también estos *corpora* (cuerpos) estuviesen a disposición de su disector, siendo *vilia* (viles), como son acaso sus propios *corpora* (cuerpos) literarios. Suponiendo que un tal individuo se ocupara de Demócrito, siempre tengo en la punta de la lengua la pregunta: ¿y por qué no Heráclito?, ¿o Filón?, ¿o Bacon?, ¿o Descartes?, y así sucesivamente. Y por otra parte: ¿por qué un filósofo? ¿Por qué no un poeta, o un orador? Y ¿por qué ha de ser un griego? ¿Por qué no un inglés, o un turco? ¿No es el pasado lo bastante grande para encontrar en él algo donde no hagáis el ridículo de tal modo? Pero, como queda dicho, es un linaje de eunucos; en el caso del eunuco todas las mujeres son iguales, sólo son una mujer, la mujer en sí, lo eternamente inaccesible — así pues, lo mismo da que os ocupéis de esto o de lo otro con tal de que la Historia misma quede preservada «objetivamente» por aquel tipo de gente que nunca es, ella misma, capaz de hacer historia. Y como nunca ha de atraeros hacia arriba lo eterno femenino[38], lo arrastráis hacia vosotros hacia abajo y en vuestro carácter de *neutra* tomáis también la historia como un *neutrum*. Pero para que nadie vaya a creer que yo comparo seriamente la Historia con lo eterno femenino, dejo aquí expresa constancia de que, muy al contrario, la tengo por lo eterno masculino; sólo que a quienes están de pies a cabeza «históricamente formados» ha de ser bastante indiferente que sea lo uno o lo otro: como que ellos mismos no son ni hombre ni mujer, ni siquiera *communia*, sino siempre meros *neutra* o, dicho en términos más cultos: nada más que los eternamente objetivos.

Una vez que las personalidades hayan quedado reducidas de la manera descrita a eterna ausencia de sujeto o, como dicen, a la objetividad: ya nada puede obrar sobre ellas; si acontece algo bueno y correcto, sea como acción, como poesía, o bien como música, enseguida el vaciado ser humano de formación, que está hueco, mira por encima de la obra y pregunta por la historia del autor. Si éste ya tiene en su haber algunas obras, enseguida debe dejar que se interpreten la trayectoria que hasta entonces lleva recorrida y la presunta marcha ulterior de su evolución; al momento es situado al lado de otros para fines de comparación, según la elección de la materia y el tratamiento que le ha otorgado es viviseccionado, descompuesto, recompuesto sabiamente y, en su conjunto, amonestado y reprendido. Acontezca lo que acontezca, por prodigioso que sea, siempre está ahí la cohorte de los históricamente neutrales, prontos a examinar al autor ya desde lejos. Al instante resuena el eco: pero siempre como «crítica», a pesar de que aun poco antes el crítico ha estado lejos de soñar la posibilidad de tal acontecimiento. En parte alguna se llega a un efecto, sino siempre tan sólo a una «crítica»; y la crítica, por su parte, no produce ningún efecto, sino que, a su vez, da lugar a crítica. Se ha convenido en considerar multitud de críticas como efecto y ausencia de crítica, como fracaso. Pero en el fondo, aun en los casos en que se da tal «efecto», todo sigue igual que antes: durante un tiempo se charla de algo nuevo, luego otra vez de algo nuevo, y a todo eso se hace lo que siempre se ha hecho. La formación histórica de nuestros críticos ya no permite que se concrete un efecto en sentido propio, es decir, un efecto sobre la vida y la acción: a la más negra escritura aplican enseguida su papel secante; al más encantador dibujo, sus gruesas pinceladas, que han de entenderse como correcciones, y así echan a perder lo más portentoso. Y su

[38] Goethe, J. W., *Fausto* II, vv. 12110-12111.

pluma crítica no se para jamás, pues han perdido el poder sobre ella y en lugar de manejarla, más bien son manejados por ella. Precisamente en este desenfreno de su actividad crítica, en esta falta de dominio sobre sí misma, en aquello que los romanos llaman *impotentia*, se pone en evidencia la debilidad de la personalidad moderna.

6

Pero dejemos esa debilidad. Fijémonos más bien en una fuerza muy alabada del ser humano moderno, planteando ciertamente el interrogante penoso de si en virtud de su conocida «objetividad» histórica, tiene derecho a autocalificarse de fuerte, esto es, de *justo*, de más justo que el ser humano de otros tiempos. ¿Es cierto que esa objetividad se deriva de una necesidad y de un ansia de justicia sentidas a mayor profundidad? ¿O será que, efecto de muy otras causas, sólo crea la apariencia de que la justicia sea la causa propiamente dicha de este efecto? ¿Será que induce a un prejuicio perjudicial, por demasiado adulador, acerca de las virtudes del ser humano moderno? — Sócrates opinaba que era una dolencia rayana en la locura el creerse poseedor de una virtud que en realidad no se poseía: y no cabe duda de que tal creencia es más peligrosa que la ilusión opuesta de padecer un defecto o un vicio, en realidad inexistentes. Pues a raíz de esta última ilusión es acaso posible llegar a ser una persona mejor; en cambio, aquella creencia hace que el individuo o la época sean cada día peores, es decir — en el caso que nos ocupa, más injustos.

Nadie, en verdad, es acreedor de nuestra veneración en mayor grado que aquel que posee el impulso a la justicia y la fuerza de realizarla. Pues en ella se aúnan y se ocultan las más elevadas y raras virtudes como en un mar inconmensurable que desde todos lados acoge y absorbe corrientes de agua. El pulso del justo autorizado para juzgar ya no tiembla al sostener la balanza; implacable consigo mismo, coloca pesa tras pesa, su vista no se turba conforme suben y bajan los platillos y su voz no suena ni dura ni quebrada cuando anuncia el veredicto. Si fuese un frío demón del conocimiento, esparciría en su derredor la atmósfera helada de una pavorosa majestad suprahumana que nos infundiría temor y no veneración: pero el ser un humano y, sin embargo, tratar de elevarse desde la leve duda hacia la estricta certeza, desde la tolerante indulgencia hacia el imperativo «tú debes», desde la rara virtud de la generosidad hacia la rarísima de la justicia, el asemejarse ahora, habiendo sido desde el inicio nada más que un pobre ser humano, al citado demón y, sobre todo, el tener que expiar en carne propia en todo momento su humanidad y consumirse trágicamente en una virtud imposible — todo esto lo exalta a solitaria altura, como el ejemplar *más venerable* del género humano; pues quiere la verdad, pero no meramente como frío conocimiento, sin consecuencias, sino como juez que ordena y castiga, no como posesión egoísta del individuo, sino como santa justificación para desplazar todos los mojones fronterizos de las posesiones egoístas; en una palabra, quiere la verdad como tribunal del mundo, y en modo alguno la quiere, por así decirlo, como presa y deleite de cazador individual. Sólo en tanto que el veraz tiene la voluntad absoluta de ser justo hay algo grande en el anhelo de verdad, que en todas partes es glorificado sin más ni más: sin embargo, ante una mirada menos penetrante multitud de impulsos radicalmente distintos, tales como la curiosidad, la huida del aburrimiento, la envidia, la vanidad, la pulsión del juego, impulsos, todos ellos, que nada tienen que ver con la verdad, se confunden con ese anhelo de verdad que tiene su raíz en la justicia. Éste es el modo

por el que parece que el mundo esté lleno de quienes «son servidores de la verdad»[39]; y sin embargo, la virtud de la justicia se da rara vez, aún más rara vez es reconocida y casi siempre es perseguida con un odio mortal: en tanto que la cohorte de las virtudes aparentes ha ostentado en todos los tiempos las máximas galas y honores. Son pocos los que verdaderamente sirven a la verdad, porque son pocos los que tienen la voluntad pura de ser justos y sólo una ínfima parte de estos pocos tienen la fuerza de poder ser justos. No basta en absoluto con la sola voluntad: y las peores calamidades que les han sobrevenido a los humanos se han originado precisamente en el impulso a la justicia sin la fuerza del juicio; de lo cual se desprende que el bien común *nada* requiere tan urgentemente como esparcir hasta donde sea posible la semilla del juicio, para que el fanático no sea confundido con el juez, ni el ciego afán de juzgar con la fuerza consciente que da derecho a juzgar. Pero ¡dónde se encontrará un medio de implantar juicio! — de ahí que toda vez que se habla a los humanos de verdad y justicia, éstos adopten una actitud vacilante, preguntándose si les habla el fanático o el juez. Se les debe, pues, perdonar el que siempre hayan acogido con particular simpatía a aquellos «servidores de la verdad» que no tenían ni la voluntad ni la fuerza de juzgar y se ponían a la tarea de buscar el conocimiento «puro, sin consecuencias» o, más claramente, la verdad sin ningún efecto. Hay multitud de verdades indiferentes; hay problemas cuyo juicio correcto no requiere siquiera un esfuerzo, ni menos abnegación. En este dominio indiferente e intrascendente bien puede uno llegar a ser un frío demón del conocimiento; y, sin embargo, aunque en épocas particularmente propicias cohortes enteras de eruditos e investigadores se conviertan en tales demones — existe por desgracia la posibilidad de que en tales épocas escasee la justicia estricta y grande, en una palabra, el núcleo más noble del llamado impulso a la verdad.

Consideremos ahora al actual virtuoso de la historia: ¿es el hombre más justo de su época? Es verdad que ha desarrollado en sí tal sutileza y excitabilidad del sentir que nada humano le es ajeno; las más diversas épocas y personalidades arrancan al punto sonidos afines a las cuerdas de su lira: se ha convertido en el *passivum* resonante que al emitir su sonido obra, a su vez, sobre otros *passiva* como él: hasta que al fin todo el ámbito de la época se llena de tales resonancias sutiles y afines que se entrecruzan. No obstante, a mí me parece que se perciben solamente, por así decirlo, los tonos concomitantes de todos los tonos principales históricos [*geschichtlich*] originales: lo recio y poderoso del original ya no puede captarse en el tañido esférico, delgado y agudo. Aquel tono original suscitaba en general acciones, apremios y terrores, en tanto que este tañido nos arrulla y nos convierte en gozadores blandengues; es como si la *Sinfonía «Heroica»* hubiese sido arreglada para dos flautas y destinada al uso de fumadores de opio en pleno sueño. Esta circunstancia es suficiente ya para

[39] «*Toda clase de servidores de la verdad.* ¡En primer lugar estupor optimista! ¡Cuántos investigadores de la verdad! ¿Es lícito que las mejores fuerzas se dispersen de este modo? Represión del impulso de conocimiento: Clásico — anticuario. — ¡Estupor pesimista! ¡Todos ésos no son de hecho investigadores de la verdad! Elogio de la justicia en cuanto madre del verdadero impulso de verdad. Examen del sentido de la justicia de los «servidores de la verdad». Es muy justo que todos estos sean exiliados: porque molestarían por todas las partes y ocasionarían daños. Queremos llamarles los asalariados de la verdad, la sirven contra su voluntad y suspirando. La ciencia es para ellos un correccional, una galera. Referencia a Sócrates, que los llama a todos locos, en su casa no saben qué es el bien y qué es el mal. Hacer inocua la ciencia a través de los monasterios. Nuestra tarea: volver a reunir y a soldar lo dividido y disperso, fundar un hogar para la actividad cultural alemana, lejos de toda cultura periodística y de la vulgarización de las ciencias». FP I, 29 [23].

medir lo que en esos virtuosos haya de la reivindicación suprema del ser humano moderno, la de una justicia superior y más pura; virtud ésta que no tiene nada de delicado y exquisito, no sabe de emociones excitantes, sino que es dura y pavorosa. En comparación con ella, ¡qué bajo lugar ocupa en la escala de virtudes incluso la generosidad, que es la cualidad de algunos historiadores excepcionales! Un número mucho mayor no logra pasar más allá de la tolerancia, de la aquiescencia a lo que no puede negarse, del acomodo y la cohonestación mesurada y benévola, suponiendo con perspicacia que el inexperto interpretará como virtud de la justicia el referir lo pasado sin acentos ásperos y sin expresión de odio. Pero sólo la fuerza superior puede juzgar, la debilidad tiene que tolerar, si no quiere fingir fuerza y hacer de la justicia una comedianta en el sitial del juez. Y aún queda por señalar una *species* terrible de historiadores, caracteres laboriosos, estrictos y honestos — pero mentes estrechas; en ellos se da la buena voluntad de ser justos no menos que el *pathos* de juez: pero todos sus fallos son equivocados, más o menos por la misma razón por la cual los fallos de los jurados corrientes lo son. En consecuencia, ¡cuán improbable es que abunde el talento histórico! Eso sin hablar de los egoístas y partidarios embozados que esconden su juego sucio tras un aire muy objetivo, ni de esa gente totalmente irreflexiva que, metida a historiadores, escribe ingenuamente convencida de que justamente su propia época tiene razón en todas las opiniones corrientes y populares, y que escribir conforme a la idiosincrasia de esta época significa tanto como ser justo; creencia en que vive toda religión y de la cual nada hay que añadir en lo que a las religiones respecta. Esos historiadores ingenuos llaman «objetividad» a medir las opiniones y acciones del pasado por las opiniones corrientes del momento sustentadas por todo el mundo: aquí encuentran el canon de todas las verdades; su trabajo consiste en adaptar el pasado a la trivialidad de su propia época. En cambio, llaman «subjetiva» a toda historiografía que no atribuya carácter canónico a aquellas opiniones populares.

¿Y no comportará hasta la interpretación más elevada del término «objetividad» una ilusión? Es decir, la objetividad entendida como un estado del historiador en que considera éste un acontecimiento en todos sus motivos y consecuencias de un modo tan puro que no tiene ningún efecto sobre él en cuanto sujeto: nos referimos a ese fenómeno estético, a ese desligamiento del interés personal característico del pintor que en medio de la tormenta, entre rayos y truenos, o en pleno mar embravecido, contempla la imagen que tiene en su interior, nos referimos a estar completamente sumergidos en las cosas; pero es una superstición eso de creer que la imagen que presentan las cosas en un individuo así dispuesto reproduce la esencia empírica de las cosas. O si no, ¿es que en tales momentos las cosas, dijérase por su propia actividad, se graban, se recortan y se retratan en un *passivum* puro[40]?

Creer esto sería mitología, y mala mitología, por añadidura: además, sería olvidar que ese momento es precisamente el momento generador más potente y autónomo en la interioridad del artista, un momento de composición de índole suprema y cuyo resultado será un cuadro artísticamente verdadero, no históricamente verdadero. Concebir de este modo, objetivamente, la Historia, es la callada labor del autor dramático; esto es, pensarlo todo referido a todo, entretejer lo individual con el conjunto: partiendo del supuesto de que sea menester introducir en las cosas una unidad de plan, si es que no la comportan. Así es como el ser humano tiende su red sobre el pasado y lo domina, así se manifiesta su impulso hacia el arte — aunque no su impulso hacia la verdad, y hacia la

[40] Cfr. FP I, 29 [96].

justicia. La objetividad nada tiene que ver con la justicia. Habría que pensar una historiografía que no tuviera ni pizca de la verdad empírica habitual y, sin embargo, mereciese en máximo grado el calificativo de objetiva. Grillparzer hasta se atreve a decir lo siguiente: «Qué es la Historia, sino la forma en que el espíritu del ser humano se hace cargo de los *acaecimientos impenetrables* para él; une cosas que Dios sabe si guardan relación entre sí; reemplaza lo incomprensible por algo comprensible; introduce sus conceptos de adecuación hacia fuera en un todo que sólo conoce una conveniencia hacia dentro; y, por otra parte, supone azar allí donde han obrado mil pequeñas causas. Cada ser humano tiene al mismo tiempo su necesidad individual, de modo que millones de direcciones corren paralelas, se entrecruzan, se promueven y se traban recíprocamente, apuntan hacia adelante y hacia atrás, en rectas y curvas, adquiriendo para las demás el carácter del azar y, de este modo, aparte de las influencias de los sucesos naturales, hacen que sea imposible demostrar una necesidad envolvente y global de lo que acontece»[41]. ¡Y, sin embargo, como resultado de esa consideración «objetiva» de las cosas, precisamente, se saca a la luz tal necesidad! He aquí un presupuesto que, cuando es expresado como artículo de fe por el historiador, sólo puede tomar una figura extravagante; Schiller, por cierto, tiene clara conciencia de lo propiamente subjetivo de este supuesto cuando dice a propósito del historiador: «Fenómeno tras fenómeno, empieza a sustraerse al ciego acaso, a la libertad sin ley, y va a integrarse en un todo armonioso — *que ciertamente existe tan sólo en su representación* — como parte integrante de él»[42]. Pero ¿qué pensar de la siguiente afirmación, tan confiadamente sentada y artificiosamente fluctuante entre la tautología y el contrasentido de un célebre virtuoso de la historiografía: «Todo el ajetreo humano está sometido a la marcha queda y muchas veces sustraída a la percepción, pero, no obstante poderosa e incontenible de las cosas»[43]? En tal proposición no se detecta ya una enigmática verdad en mayor medida que una enigmática no-verdad; tal como en la sentencia del goetheano jardinero de la corte: «A la naturaleza se la puede forzar, pero no obligar»[44], o en esa leyenda de barraca de feria de que habla Swift: «Aquí está en exhibición el elefante más grande del mundo, si de él hacemos excepción». Pues, ¿cuál es la oposición entre el ajetreo humano y la marcha de las cosas? Hablando en términos generales, me llama la atención el que historiadores tales como aquel del que hemos transcrito una proposición dejan de aleccionar en cuan-

[41] Grillparzer, F., «Aestetische Studien. Zur Literaturgeschichte», en *Sämtliche Werke*, Stuttgart 1872, vol. 9, p. 129. «Grillparzer: "Todos los hombres siguen simultáneamente su necesidad individual, de tal manera que millones de tendencias corren paralelamente unas junto a otras, sobre líneas curvas y rectas, se entrecruzan, se favorecen, se obstaculizan, tienden hacia delante, o hacia atrás, asumiendo así la una por la otra un carácter fortuito y haciendo imposible, excluidos los efectos de los acontecimientos naturales, demostrar la existencia de una necesidad eficaz y universal de lo que acontece". Por lo demás, habría que estudiar solamente lo que es finito, acabado y muerto, porque son evidentes las últimas consecuencias de las que se puede aprender. — La historia como "sistema universal de los errores, de las pasiones". Doctrina negativa: frente a la que hay que estar prevenido. Grillparzer: "hay algo de especial en el florecer y en el declinar de los pueblos. En cada uno se da una fuerza preeminente que actúa benéficamente mientras que tenga que superar los obstáculos, pero que después de esta victoria se vuelve contra sí misma"». FP I, 29 [60].

[42] Cfr. Schiller, F., «Was heisst und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?», en *Sämtliche Werke*, Stuttgart, 1844, vol. 9, p. 240.

[43] Nietzsche se refiere a Leopold von Ranke. «Cuando historiadores tales como Ranke generalizan, no instruyen: tales frases se conocían mucho antes de su trabajo: recuerdan a la forma de experimentar insensata de la que se queja Zöllner en las ciencias naturales». FP I, 29 [92].

[44] *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805*, ed. cit., 27 de febrero de 1798.

to generalizan y, entonces, evidencian en oscuridades el sentimiento de su debilidad. En otras ciencias las generalidades son lo más importante, en tanto que contienen las leyes: si proposiciones tales como la transcrita pretenden hacerse pasar por leyes, cabría objetar que entonces está desperdiciado el trabajo del historiador; pues lo que en general hay de verdadero en tales proposiciones, una vez descontado ese resto oscuro e indisoluble del que hemos hablado — eso es conocido y aun trivial; como le salta a la vista a cualquiera aun en el ámbito más restringido de la experiencia. Molestar por eso a pueblos enteros y gastar años de ardua labor en semejante empresa equivaldría, en definitiva, a llevar a cabo en la esfera de las ciencias naturales experimento tras experimento, a pesar de que del cúmulo existente de experimentos pueda derivarse ya hace mucho tiempo la ley: exceso experimental carente de sentido, por lo demás, del que, según Zöllner, están aquejadas hoy día las ciencias naturales[45]. Si el valor de un drama estuviese exclusivamente en la concepción final y capital, el drama mismo sería un camino lo más largo, tortuoso y arduo posible hacia la meta; así pues, espero que la Historia no haya de reconocer su significación en las concepciones generales, como si fuesen algo así como flor y fruto: sino que su valor resida precisamente en parafrasear ingeniosamente un tema conocido, acaso vulgar, una melodía corriente, en elevarlo, exaltarlo a la categoría de símbolo integrador y, de ese modo, hacer vislumbrar en el tema original un mundo entero de profundidad, poder y belleza.

Pero esto requiere ante todo una gran potencia artística, un flotar creador por encima de las cosas, un amoroso estar sumergido en los datos empíricos, una ulterior elaboración de tipos dados — requiere, por cierto, objetividad, pero como cualidad positiva. Con harta frecuencia, sin embargo, la objetividad no es más que una frase. A esa calma, relampagueante por dentro, inmutable e impenetrable por fuera, del ojo del artista le sustituye la afectación de la calma; del mismo modo que la falta de *pathos* y de fuerza moral suele presentarse como glacial frigidez de contemplación. En ciertos casos se atreve a salir a luz la banalidad del modo de pensar, la sabiduría trivial, que sólo por lo aburrida que es da la impresión de ser calma y serena, pretendiendo hacerse pasar por aquel estado artístico en que el sujeto calla y se torna del todo imperceptible. Entonces, se echa mano de todo cuanto no excita, insistiéndose en la palabra más seca. Se llega hasta suponer que aquel al que *no importa para nada* un momento del pasado es el llamado a representarlo. Tal es con frecuencia la relación de los filólogos con los griegos: éstos no les importan para nada — y ¡a esto se le llama también «objetividad»[46]! Ahora bien, en todos los casos en que precisamente corresponde representar lo más elevado y raro, el deliberado y ostensible desentenderse, y el arte insistido, prosaico y superficial de la motivación resultan francamente escandalosos — cuando la *vanidad* es lo que impulsa al historiador a esta indiferencia que alardea de objetividad. Por lo demás, en el caso de tales autores el juicio debe ajustarse en particular grado al principio de que en cada cual la vanidad

[45] Friedrich Zöllner (1834-1882), astrónomo y físico, profesor en la Univ. de Leipzig, conocido por su obra *Über die Natur der Kometen*, Leipzig, 1872 (en BN), y por la polémica que este libro suscitó en su tiempo. Sobre ello cfr. las cartas de Nietzsche a Rohde de noviembre de 1872, y a Köselitz del 3 de octubre de 1882. Para las relaciones de Nietzsche con Zöllner, cfr. Orsucci, A., «Unbewusste Schlüsse. Anticipationen, Übertragungen. Über Nietzsche Verhältnis zu K. F. Zöllner und G. Gerber», en T. Borsche, y otros, *Centauren-Geburten. Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*, Gruyter, Berlín, 1994, pp. 193-207; Salaquarda, J., «Er ist fast immer einer der Unserigen. Nietzsche und Grillparzer», en *Centauren-Geburten*, ed. cit., pp. 241 ss. Cfr. FP I, 29 [24].

[46] Cfr. FP I, 29 [96].

es inversamente proporcional al entendimiento. ¡No! ¡Sed al menos sinceros! ¡No busquéis la apariencia de fuerza artística que realmente merece el nombre de objetividad, no busquéis la apariencia de justicia, ya que no estáis ungidos para la terrible tarea del justo! ¡Como si también a cada época le incumbiese ser justa con todo lo pasado! Al contrario, las épocas y generaciones nunca tienen derecho a erigirse en jueces de todas las épocas y generaciones anteriores: es siempre exclusivamente a individuos, a los más excepcionales de entre ellos, a quienes toca tan penosa misión. ¿Quién les obliga a juzgar? Por otra parte — ¡examinad si podríais ser justos, aunque quisierais! Como jueces, tendríais que estar por encima del que ha de ser juzgado; sin embargo, sólo sois posteriores a él. A los invitados que llegan los últimos les corresponden en justicia los últimos asientos en la mesa: ¿y pretendéis tener los primeros? Pues, al menos, realizad lo más grande y elevado; tal vez se os cedan entonces los primeros asientos a pesar de haber llegado los últimos.

Sólo desde la fuerza suprema del presente estáis legitimados para interpretar lo pasado: sólo en la máxima concentración de vuestras cualidades más nobles adivinaréis lo que hay de digno de saberse y preservarse y de grande en lo pasado. ¡Lo igual se descubre por lo igual! De lo contrario, rebajáis lo pasado a vuestro propio nivel. No creáis a ninguna historiografía que no nazca de la mente de los espíritus más selectos; os daréis cuenta de la cualidad de su espíritu siempre que tenga la necesidad de expresar una generalidad o de repetir algo que todos conocen: el genuino historiador ha de tener la fuerza de transformar lo que todos conocen en algo inaudito y de proclamar lo general de un modo tan simple y profundo que lo simple haga pasar por alto lo profundo, y lo profundo lo simple. Nadie puede ser a un tiempo un gran historiador, un ser humano artístico y un memo: por el contrario, no debe menospreciarse a los trabajadores modestos que acarrean, acumulan y clasifican porque, por supuesto, no puedan llegar a ser grandes historiadores; menos aún se los debe confundir con éstos, puesto que lo pertinente es comprender que son los compañeros y los auxiliares imprescindibles que están al servicio del maestro: más o menos como los franceses solían hablar, con mayor ingenuidad de la que cabe entre alemanes, de los *historiens de M. Thiers*. Estos trabajadores han de convertirse poco a poco en grandes eruditos, pero no por eso pueden nunca ser maestros. Un gran erudito y un gran memo — esta combinación se da ya más fácilmente bajo un mismo sombrero.

Así pues: escribe Historia el individuo experto y superior. Quien no ha tenido experiencia de algunas cosas en forma más grande y elevada que todos los demás tampoco sabrá extraer nada grande y elevado de la interpretación del pasado. La sentencia del pasado es siempre un oráculo: únicamente lo entenderéis como arquitectos del futuro y como sabedores del presente. Se explica ahora la influencia extraordinariamente profunda y vasta de Delfos sobre todo por la circunstancia de que los sacerdotes délficos conocían con exactitud el pasado; corresponde ahora saber que sólo aquel que construye el futuro tiene derecho a juzgar el pasado. Al mirar hacia delante, marcaos una meta grande, dominaréis al mismo tiempo ese desbordante impulso analítico que ahora os devasta el presente y hace punto menos que imposible cualquier reposo, cualquier pacífico crecimiento y maduración. Levantad en vuestro alrededor la valla de una esperanza grande y envolvente, de un esperanzado anhelo. Elaborad en vosotros una imagen a la que ha de corresponder el futuro y desechad la superstición de ser epígonos. Considerando esa vida futura, tenéis mucho que idear e inventar; pero no acudáis a la Historia para que os muestre el ¿cómo? y el ¿con qué? En cambio, si os compenetráis con la Historia de grandes hombres, extraeréis de ella un

supremo mandamiento de alcanzar la madurez y de huir del yugo paralizador de la educación actual, a la que le conviene no dejaros alcanzar la madurez, con el fin de dominaros y explotaros a vosotros, que sois inmaduros. Y cuando pedís biografías, que no sean de esas que dicen: «Señor fulano de tal y su época», sino biografías en cuya portada tendría que estar inscrita esta leyenda: «Uno que luchó contra su época». Saciad vuestras almas leyendo a Plutarco y, creyendo en sus héroes, atreveos a creer en vosotros mismos. Con un centenar de tales seres humanos educados de forma no-moderna, esto es, convertidos en maduros y habituados a lo heroico, ha de reducirse ahora a eterno silencio toda la ruidosa pseudoformación de esta época. —

7

El sentido histórico, cuando opera *sin freno* y saca todas sus consecuencias, desarraiga el futuro, por cuanto destruye las ilusiones y despoja las cosas existentes de su única atmósfera en la que pueden vivir. La justicia histórica, incluso cuando es practicada realmente y en pura sensatez, es una virtud terrible porque siempre socava y arruina lo vivo: su juzgar es siempre un aniquilar. Si detrás del impulso histórico[47] no obra un impulso constructivo, si no se destruye y despeja para que un futuro ya palpitando en la esperanza levante su casa en el solar rescatado, si obra exclusivamente la justicia, el instinto creador se debilita y se desanima. Una religión, por ejemplo, que deba de estar transpuesta en saber histórico bajo la actuación de la justicia pura, una religión que deba ser comprendida de un modo estrictamente científico, al final de este camino también queda aniquilada. La razón de ello está en que en la verificación histórica se pone en evidencia, cada vez, tanta falsedad, tanta rudeza, tanta inhumanidad, tanto absurdo y violencia que por fuerza se disipa el clima de ilusión lleno de piedad que es vital para cuanto quiera vivir: pero el ser humano sólo crea si está enamorado, si está envuelto en la ilusión del amor, esto es, sólo crea teniendo una fe incondicional en lo perfecto y justo. A todo aquel a quien se le obligue a renunciar al amor incondicional le están cortadas las raíces de su fuerza: está condenado a secarse, esto es, a volverse insincero. En lo que atañe a estos efectos el arte se opone a la historia: y sólo si la historia tolera ser transformada en obra de arte, es decir, si tolera tornarse en pura obra de arte, entonces quizá pueda preservar los instintos e incluso despertarlos. Pero una historiografía semejante estaría absolutamente reñida con la tendencia analítica y no-artística de nuestra época, más aún, sería sentida por ésta como una falsificación. Ahora bien, una historia que sólo destruye, sin que la guíe un íntimo impulso constructivo, termina por librar a sus instrumentos al hastío y al artificio: pues tales humanos destruyen ilusiones y «a aquel que destruye la ilusión en sí mismo y en otros la naturaleza lo castiga como el más severo tirano». Es verdad que durante un tiempo bastante prolongado uno puede ocuparse de la historia de un modo del todo candoroso y desenfadado, como si fuese una ocupación como otra cualquiera; la teología reciente, señaladamente, parece haberse metido con la Historia por puro candor, y todavía a estas horas apenas se aviene a darse cuenta de que con esto es de presumir que muy a pesar suyo esté al servicio del *écrasez* voltairiano. Nadie debe suponer detrás de esto nuevos y vigorosos instintos constructivos, a menos que se tenga a la así llamada Sociedad Protestante por matriz de una nueva religión y aca-

[47] Cfr. FP I, 29 [51].

so al jurista Holtzendorf (editor de la aún muy afamada Biblia protestante[48], de cuyo prólogo es asimismo autor) por Juan a la orilla del Jordán. Durante un tiempo contribuirá acaso la filosofía hegeliana, que aún tiene trastornadas no pocas mentes viejas, a difundir ese candor, por ejemplo, distinguiendo la «idea del cristianismo» de sus múltiples e imperfectas «formas de manifestación» y persuadiéndose a creer que será la «afición de la idea» el revelarse en formas cada vez más puras, por último como la forma ciertamente más pura, más transparente y apenas perceptible en el cerebro del actual *theologus liberalis vulgaris*. Pero al oír a estos cristianismos más puros expresándose acerca de los antiguos cristianismos impuros, el oyente no comprometido tiene con frecuencia la impresión de que en definitiva no se trate del cristianismo, sino de — bueno, ¿en qué hemos de pensar, si encontramos que el «más grande teólogo del siglo» define al cristianismo como la religión que permite «compenetrarse con todas las religiones existentes y algunas otras tan sólo posibles», y si la «verdadera Iglesia» debe ser aquella que «se torna en fluctuante masa donde no hay contornos, en la que cada parte se encuentra ora aquí, ora allá, y todo se entremezcla pacíficamente»? — Repetimos, ¿en qué hemos de pensar?

Lo que puede aprenderse en el caso del cristianismo, a saber, que bajo el efecto de un tratamiento historizante se ha tornado pálido y artificioso hasta que un tratamiento del todo histórico, esto es, justo, lo disuelve en puro saber acerca del cristianismo y, así, lo aniquila, esto puede estudiarse en todo lo que tenga vida: cesa de vivir cuando se haya consumado su vivisección y vive de una manera dolorosa y enfermiza cuando se empiece a hacerlo objeto de los ejercicios de vivisección histórica. Hay personas que creen en una radical y reformadora fuerza curativa de la música alemana entre los alemanes: comprueban con indignación y consideran como una injusticia cometida con lo más vivo de nuestra cultura, que ya sobre hombres tales como Mozart y Beethoven se vuelque todo el bagaje erudito de lo biográfico y con el sistema de torturas de la crítica histórica se les arranquen respuestas a mil preguntas importunas. ¿No se mata o, cuando menos, se paraliza prematuramente lo que aún no está agotado en sus efectos palpitantes al enfocar la curiosidad ávida de novedades hacia incontables micrologías de la vida y de las obras y al buscar problemas gnoseológicos allí donde se debiera aprender a vivir y a olvidarse de todos los problemas? Imaginaos a unos cuantos de tales biógrafos modernos en la cuna del cristianismo o de la reforma luterana; su sobria y pragmática curiosidad ávida de novedades hubiera bastado justamente para imposibilitar toda mágica *actio in distans*: del mismo modo que el animal más miserable puede impedir el surgimiento del más portentoso roble devorando la bellota. Todo lo vivo necesita una atmósfera en torno a sí, un aura misteriosa; si se le quita esta envoltura, si se condena tal religión, tal arte, tal genio, a girar como astro sin atmósfera, no es de extrañar su rápido agostamiento, su petrificación y su esterilidad. Pasa así con todas las grandes cosas,

«que nunca se logran sin cierta ilusión»,

según canta Hans Sachs en *Los maestros cantores*.

[48] *Deutscher Protestantenverein*, sociedad fundada en 1863 en Frankfurt que intentaba conciliar los principios morales del cristianismo con las ciencias y condiciones del mundo moderno. Franz von Holtzendorf (1829-1889), jurista conocido por su defensa de una profunda reforma del sistema penitenciario y defensor de la abolición de la pena de muerte. Cfr. la crítica a esta sociedad de Overbeck, K., *Über die Christlichkeit unserer heutigen Theologie*, Leipzig, 1873, p. 65. Cfr. FP I, 2 [13] y 28 [1].

Pero incluso todo pueblo, y aun todo ser humano, que aspire a *madurez* tiene necesidad de tal ilusión que lo envuelva, de tal nube protectora y encubridora; sin embargo, hoy día se odia la misma maduración, porque se antepone la historia a la vida. Hasta se adopta una actitud triunfante porque ahora «la ciencia empieza a dominar sobre la vida»: puede que se llegue a esto; pero lo cierto es que tal vida dominada no vale gran cosa, porque es mucha menos *vida* y garantiza mucha menos vida para el futuro que la antigua vida dominada, no por el saber, sino por instintos y poderosas imágenes ilusorias. Y bueno, al fin y al cabo, nuestra época, como queda dicho, no ha de ser una época de personalidades acabadas, maduras y armónicas, sino de trabajo en común y lo más útil posible. Lo cual quiere decir, en definitiva, que los seres humanos deben ser encauzados hacia los fines de la época para que lo antes posible sumen sus manos al esfuerzo común; deben trabajar en la fábrica de las utilidades generales antes de llegar a la madurez, más aún, para que no lleguen a la madurez, porque se tiene entendido que ésta es un lujo que sustraería mucha fuerza al «mercado de trabajo». A ciertas aves se las ciega para que su canto sea más hermoso: no creo que el canto de los seres humanos de ahora sea más hermoso que el de sus abuelos, pero una cosa sí sé, que se los ciega a temprana edad. El medio, el medio maldito que se emplea para cegarlos es *luz demasiado cruda, demasiado repentina y demasiado cambiante*. La persona joven es arrastrada por todos los milenios: a adolescentes que no entienden de guerra, ni de acción diplomática, ni de política comercial, se los considera, sin embargo, dignos de ser introducidos en la Historia política. Pero del mismo modo que el joven corre por la Historia, así nosotros los seres humanos modernos recorremos las galerías de arte y asistimos a conciertos. Se siente, sí, que esto suena de otro modo que aquello, que esto obra de otro modo que aquello: perder en creciente medida este sentimiento de extrañeza, y no sorprenderse en exceso de nada, dejar que todo finalmente nos resbale — a esto se le llama el sentido histórico, la formación histórica. Dicho sin ambages ni florituras: la masa de lo que afluye es tan grande, lo desconcertante, bárbaro y violento penetra tan irresistiblemente, «acumulado en repugnantes pedazos», en el alma juvenil, que ésta sólo sabe salvarse refugiándose en un deliberado embotamiento. Allí donde en el fondo ha habido una conciencia más sutil y poderosa sobrevive acaso también otra sensación: el asco. La persona joven se ha convertido en un apátrida y llega a dudar de todas las costumbres y conceptos. Sabe entonces que en todas las épocas las cosas han sido distintas, que no importa que uno sea de tal o de tal otro modo. Sumido en melancólica insensibilidad asiste al desfile de las opiniones y comprende las palabras y el estado de ánimo de Hölderlin ante la obra de Diógenes Laercio sobre las vidas y doctrinas de los filósofos griegos: «También aquí he vuelto a tener la misma experiencia que ya había tenido en otras ocasiones, a saber, que lo pasajero y mudable de los pensamientos y sistemas humanos casi se me ha antojado más trágico que los destinos que comúnmente se señalan como los únicos reales» [49]. No, tal historizar arrollador, aturdidor y violento no es necesario, ciertamente, para la juventud, como lo muestran los antiguos, y hasta es en extremo peligroso, como lo muestran los modernos. Repárese en el estado que actualmente presenta el estudiante de historia, heredero de una prematura palidez, evidenciada ya casi en plena adolescencia. Es dueño del «método» para el trabajo propio, del enfoque justo y del aire de superioridad al modo amanerado del maestro; un

[49] En el manuscrito añade: «a oponer a la objetividad de nuestra historia de la filosofía». Cfr. FP I, 29 [106] y 29 [107].

pequeño capítulo totalmente aislado del pasado ha caído víctima de su sagacidad y del método aprendido; ya ha producido, más aún, empleando un término más pretencioso, ha «creado», ha llegado a ser, por la acción, servidor de la verdad y señor en el ámbito universal de la historia. Si ya de muchacho estaba «maduro», ahora está supermaduro: a poco que se lo sacuda se desprende de él una lluvia de sabiduría; pero es sabiduría enmohecida y en cada fruto se aloja un gusano. Os aseguro que si los seres humanos han de trabajar en la fábrica científica y rendir antes de estar maduros, al poco tiempo la ciencia quedará tan arruinada como los esclavos consumidos antes de tiempo en esta fábrica. Lamento que ya sea necesario emplear la terminología de los traficantes en esclavos y de los patronos para caracterizar tales comportamientos, que debieran concebirse en sí al margen de toda consideración de conveniencia, sustraídos al apremio de la vida: pero involuntariamente afloran a los labios las palabras «fábrica», «mercado de trabajo», «oferta», «rendimiento» —y toda la serie de verbos auxiliares del egoísmo— cuando se trata de describir a la más reciente generación de eruditos. La compacta mediocridad es cada vez más mediocre, la ciencia, en sentido económico, rinde cada vez más. En propiedad, los eruditos de novísimo cuño son sabios en un solo punto, siéndolo en él, por cierto, más que todos los humanos del pasado, en todos los demás puntos sólo son infinitamente distintos —para expresarme de un modo cauteloso— de todos los eruditos de viejo cuño. No obstante, reivindican para sí honores y privilegios, como si el Estado y la opinión pública tuviesen la obligación de asignar a las nuevas monedas el mismo valor que a las antiguas. Los jornaleros han llevado a cabo entre sí un convenio de trabajo y decretado que el genio está de más, en virtud de que cada jornalero ha sido clasificado como si fuese un genio: probablemente la posteridad, al examinar sus obras, notará que son el resultado del común esfuerzo, el resultado, no de constructores, sino de jornaleros. A los que lanzan incansablemente el moderno grito de guerra y de sacrificio: «¡División del trabajo! ¡Coordinación!», alguna vez se les ha de decir a las claras que si se empeñan en promover la ciencia lo más rápido posible, también la aniquilarán lo más rápido posible, del mismo modo que sucumbe la gallina artificialmente obligada a poner huevos con excesiva rapidez. Es verdad que en estos últimos decenios la ciencia ha sido promovida con asombrosa rapidez: mas hay que mirar también a los eruditos, las agotadas gallinas. No son, por supuesto, naturalezas «armónicas»: sólo saben cacarear más que nunca porque ponen más huevos que nunca: claro que los huevos son cada vez más pequeños (aunque los libros son cada vez más gruesos). El resultado último y natural de todo esto es la universalmente estimada «popularización» (amén de «feminización» e «infantilización») de la ciencia, esto es, la dichosa práctica de adaptar el traje de la ciencia al cuerpo del «público heterogéneo»: dedicándonos aquí a utilizar también la jerga de los sastres para una actividad de sastres. Goethe consideraba esto como un abuso y pedía que las ciencias obraran únicamente a través de una *praxis elevada* sobre el mundo exterior[50]. Las generaciones de eruditos de antaño tenían sus buenas razones para creer que tal abuso era cosa grave y molesta: los eruditos

[50] «En el fondo, (las ciencias) sólo despiertan interés en un mundo muy concreto: el científico; pues el hecho de que se llame a participar en ellas al resto del mundo y se lo tenga al corriente, como ocurre en los últimos tiempos, es un abuso y acarrea más perjuicios que ventajas... Sólo mediante una aplicación de orden superior podrían incidir las ciencias en el mundo exterior; pues, a decir verdad, son todas esotéricas y sólo pueden volverse exotéricas perfeccionando algún tipo de actividad. Cualquier otra participación no llevaría a ninguna parte». Goethe, J. W., *Máximas y reflexiones*, ed. cit., afs. 693 y 694, p. 167.

tos de hogaño, por su parte, tienen sus buenas razones para cometerlo sin mayores inconvenientes, porque ellos mismos, abstracción hecha de un minúsculo círculo del saber, son un público muy heterogéneo y llevan en ellos las necesidades de tal público. En cuanto se instalan confortablemente logran abrir el reducido campo de sus estudios a esa heterogénea y popular necesidad y curiosidad ávida de novedades. Para este confortable acto se pretende luego el nombre de «modesta condescendencia del erudito hacia su pueblo»: cuando en realidad el erudito ha descendido a sí mismo en cuanto es vulgo y no un erudito. Ahondad en el concepto de «pueblo»: nunca lo podréis pensar lo bastante noble y elevado[51]. Si tuvieseis un concepto elevado del pueblo, también seríais compasivos con él y os cuidaríais muy mucho de ofrecerle vuestra agua fuerte histórica como bebida vitalizadora y refrescante. En el fondo, lo estimáis en poco, porque no os es dado apreciar su futuro de un modo verdadero y sólidamente fundado, y procedéis como pesimistas prácticos, es decir, como seres humanos que vislumbran un ocaso y, así, se vuelven indiferentes y llegan a desentenderse del bien ajeno y aun del suyo propio. ¡Con tal de que la tierra nos sostenga a *nosotros*! Y si ya no nos sostiene, lo mismo nos da — así sienten y llevan una existencia *irónica*.

8

Puede acaso parecer desconcertante, pero no contradictorio, el que yo a la época que en forma tan vocinglera y arrogante suele entregarse a la más desenfadada exultación por su formación histórica le atribuya, no obstante, una especie de conciencia irónica de sí misma, como un atisbo concomitante de que en el fondo no hay motivo para exultarse, un temor de que tal vez acabe pronto toda la algazara del conocimiento histórico. Un enigma parecido nos lo ha planteado Goethe con respecto a ciertas personalidades por su caracterización singular de Newton: encuentra en el fondo (o más propiamente: en las alturas) de su ser «un vago vislumbre de su error», diríase como expresión por momentos perceptible de la sentencia de una conciencia superior que ha alcanzado una cierta visión irónica de su forzoso e íntimo modo de ser. Así, precisamente en los seres humanos históricos de más grande y elevada talla se encuentra la conciencia, que con frecuencia asume la forma atenuada de escepticismo general, de que es un despropósito y una superstición muy enormes creer que la educación de un pueblo ha de ser tan predominantemente histórica como hoy en día lo es; puesto que justamente los pueblos más pletóricos de fuerzas en acciones y obras han vivido de otro modo y educado a su juventud de una manera distinta[52]. Pero a noso-

[51] En el manuscrito sigue: «Nuestro gran público, en cambio, difícilmente podrá hacerse una idea menos vulgar».

[52] «Lo histórico en la *educación*. El hombre joven es fustigado a través de todos los siglos, algo que no sucedió entre los griegos y los romanos. Además, ¡la historia política para los jóvenes! ¡Ellos no pueden comprender nada de una guerra, nada de una acción de Estado, de una acción política, de cuestiones de poder, etc.! ¡Así el hombre moderno atraviesa las galerías de arte, así oye los conciertos! Él siente que esto suena de una manera distinta que aquello, y lo llama luego «juicio histórico». — La masa es tan grande, que el embotamiento debe ser la consecuencia. A esto se añade un exceso de terror y de barbarie y, donde existe una conciencia más fina, el sentimiento debe ser uno: la náusea. Además el hombre joven se aleja de su patria y aprende a dudar de todas las costumbres y conceptos. En cada época ha sido distinto: «no importa cómo eres tú». Según el ἦθος el hombre se liberará ahora en relación al mal y al bien (es decir, en relación a lo grande). «Seguid vuestro camino

tros que somos los menguados vástagos tardíos de linajes antaño poderosos y exuberantes nos conviene ese despropósito y esa superstición — así reza la escéptica objeción, — a nosotros, a quienes se refiere la profecía de Hesíodo en el sentido de que un día los seres humanos nacerían con los cabellos inmediatamente canos y que Zeus destruiría este linaje en cuanto se manifestara ese signo[53]. La formación histórica también es, en efecto, una especie de canosidad congénita y los que desde niños llevan este signo por supuesto llegan instintivamente a creer en *la vejez de la humanidad*: pero a la vejez le corresponde ahora una ocupación senil, a saber, mirar hacia atrás, hacer la suma, cerrar la cuenta, buscar consuelo en lo pasado por medio de los recuerdos, en una palabra, formación histórica. Pero el género humano es tenaz y denodado y no quiere que sus pasos se consideren en términos de milenios, ni apenas de centenares de miles de años, hacia delante y hacia atrás, es decir, en su conjunto no quiere ser considerado *en modo alguno* por el punto atómico infinitamente pequeño que es el ser humano individual. ¡Qué significan unos cuantos milenios (o dicho en otros términos, el intervalo de treinta y cuatro vidas humanas consecutivas de sesenta años de duración cada una) como para hablar respecto de los principios de tal lapso aún de «juventud» y con referencia a su final ya de «vejez de la humanidad»[54]! ¿No comporta esta creencia paralizadora en una humanidad ya decadente un malentendido acerca de una representación cristiano-teológica legada por la Edad Media, la idea de que está próximo el fin del mundo, del juicio final esperado con sobrecogido terror? ¿Se disfraza acaso esa representación en virtud de la intensificada necesidad histórica de erigirse en juez, como si nuestra época, la última de las posibles, estuviese ella misma autorizada para efectuar tal juicio final sobre todo lo pasado, juicio que el credo cristiano no espera en modo alguno del hombre, pero sí del «hijo del hombre»? Antes, este *memento mori* (recuerda que has de morir) gritado a la humanidad y al individuo era una espina siempre clavada en la carne y, en cierto modo, la cúspide del saber y la conciencia medievales. La consigna opuesta de los tiempos modernos: *memento vivere* (recuerda que has de vivir), sinceramente, suena hoy por hoy bastante tímida y cohibida, dijérase con dejos de hipocresía[55]. Pues la humanidad está todavía firmemente establecida en el *memento mori*, y lo evidencia por su necesidad

libre, pero peligrosamente, sin guías». De una manera más afortunada el sentido de la juventud es la mayoría de las veces tan obtuso, que esencialmente no da resultados, a parte de un oscuro aturdimiento; falta una fuerte fantasía y, además, las masas que afluyen son demasiado poderosas, todo queda sumergido. Una tal cantidad de historia no es necesaria para nadie, como demuestran los antiguos, más aún, es en alto grado peligrosa, tal y como lo demuestran los modernos. ¡Ahora el estudiante de historia! Él ha investigado un capitulillo totalmente aislado del pasado: ahora es él un servidor de la ciencia, de la verdad, ahora toda modestia ha desaparecido, ¡está preparado! La presunción erudita es un obstáculo para la educación superior. Considero a los jóvenes doctores en historia como hombres que desde el punto de vista de la cultura no saben contar hasta tres y la mayoría tampoco lo hará nunca: pues ¡son ya «productivos»! ¡Dios mío!». FP I, 29 [56].

[53] Hesíodo, *Los trabajos y los días*, V, v. 181.

[54] «Contra el paralelismo entre la historia y la *juventud, la madurez y la vejez:* ¡tampoco se encuentra en ella la huella de la verdad! Cinco mil o seis mil años no significan nada, y ante todo no hay unidad, porque siempre vuelven a aparecer nuevos pueblos y desaparecen los viejos en un letargo invernal. Pero en última instancia no se trata ni mucho menos de pueblos, sino de hombres, la *nacionalidad* es la mayoría de las veces sólo la *consecuencia* de rígidas normativas de gobierno, es decir, de un tipo de disciplina impuesta por la violencia generalizada y la represión, además de la obligación de casarse y de hablar y de vivir juntos». FP I, 29 [48].

[55] En el manuscrito sigue: «como si un paralítico sentado moviese su pierna para mostrar cómo puede correr rápido. Así está la humanidad asentada sobre el *memento mori*».

histórica universal: el saber, por más que batiera las alas poderosamente, no ha podido ganar los ámbitos libres, ha quedado un sentimiento de profundo desaliento, de ausencia de esperanzas, asumiendo ese matiz histórico que ahora comunica a toda educación y formación superiores un melancólico tono gris. Una religión que, de todas las horas de la vida humana, tiene a la postrera por la más importante, que predice el fin de toda vida terrena y condena a todos los vivos a vivir en el quinto acto de la tragedia, ciertamente estimula las fuerzas más profundas y nobles, pero es hostil a toda innovación, a toda tentativa audaz, a todo anhelo libre, se opone a todo vuelo rumbo a lo desconocido porque allí no sabe de amor ni de esperanza: sólo contra su voluntad se deja imponer lo que deviene, para desecharlo o inmolarlo a tiempo como algo que seduce a la existencia, como algo que miente acerca del valor de la existencia. Lo que hicieron los florentinos al organizar, bajo la impresión de las exhortaciones a penitencia de Savonarola, aquellas famosas quemas de cuadros, manuscritos, espejos y caretas, lo quisiera hacer el cristianismo con toda cultura que incite a seguir teniendo aspiraciones y ostente como divisa ese *memento vivere*; y cuando no puede hacerlo derechamente, sin rodeos, esto es, por prepotencia, logra su objetivo aliándose con la formación histórica, en general sin que ésta se dé cuenta siquiera, repudiando entonces a través de ella, despreciativamente, todo lo que deviene, y extendiendo sobre ello el sentimiento de lo excesivamente tardío y epigónico; en una palabra, el sentimiento de la canosidad congénita. La consideración áspera y profundamente seria del sinvalor de todo acontecer, de la proximidad en que el mundo se halla del juicio final, se ha evaporado en la conciencia escéptica de que de todos modos conviene conocer todo lo pasado porque es demasiado tarde para hacer nada mejor. De esta forma el sentido histórico vuelve pasivos y retrospectivos a sus adeptos; y, casi, tan sólo por un momentáneo olvido, en una intermitencia de ese sentido, el enfermo de fiebre histórica se vuelve activo, aplicándose enseguida, apenas ha actuado, a disecar su acción, a impedir por la consideración analítica todo efecto ulterior de la misma y dejarla, por último, reducida a «historia». En este sentido vivimos todavía en la Edad Media y la historia es todavía teología encubierta: del mismo modo que la reverencia con la que el profano ajeno a la ciencia trata a la casta científica es una reverencia legada por el clero[56]. Lo que antes se daba a la Iglesia se da ahora, aunque de manera más reducida, a la ciencia: lo que se da es, pues, un resultado que ha sido producido anteriormente por la Iglesia, pero no originariamente por el espíritu moderno, el cual, además de sus otras buenas cualidades, se caracteriza notoriamente por cierta tacañería y es un chapucero en cuanto a la virtud aristocrática de la generosidad.

Quizá no agrade esta observación, quizá se la acoja con el mismo desagrado que aquello de derivar el exceso de historia del medieval *memento mori* (recuerda que has de morir) y del desesperado desahucio que el cristianismo conlleva frente a todos los tiempos venideros de existencia terrenal. Pues bien, invito a reemplazar esta explicación, que yo mismo doy en forma dubitativa, por otras mejores; pues el ori-

[56] «El estamento científico es una especie de clero y desprecia a los profanos; es la herencia del clero espiritual, sin esta veneración heredada nuestra época difícilmente cultivaría tanto las ciencias. Lo que antes se daba a la iglesia, se da hoy, aunque de una manera más escasa, a la ciencia: pero *el hecho de que* se dé algo se debe al poder que tenía la Iglesia en otro tiempo, cuya influencia se deja sentir todavía hoy en el clero científico. Y precisamente la dedicación a la *historia* se convierte cada vez más en una teología encubierta, como teoría de la acción de Dios o de la razón. Si la masa llegase a comprender que la historia no es una ciencia sino una mezcla confusa, entonces nadie se interesaría por ella». FP I, 29 [46].

gen de la formación histórica —y de su intrínseca oposición radical al espíritu de una «nueva era», de una «conciencia moderna»—, este origen, a su vez, *ha de* ser conocido históricamente, la historia *ha de* resolver ella misma el problema de la historia, el saber *ha de* volver su aguijón contra sí mismo; esta triple *obligación* es el imperativo del espíritu de la «nueva era», si es que en ella hay realmente algo nuevo, potente, original y vitalizador. ¿O será cierto que los alemanes —para dejar de lado a los pueblos románicos— en todos los asuntos superiores de la cultura tenemos que ser siempre «epígonos», por no *ser capaces* de ser más que esto? Cuestión grave que Wilhelm Wackernagel ha formulado como sigue: «Los alemanes somos irremediablemente un pueblo de epígonos, con todo nuestro saber superior y aun con nuestra fe siempre somos simples sucesores del mundo antiguo; incluso aquellos que hostilmente se resisten, se nutren sin cesar del espíritu inmortal de la formación de la Antigüedad clásica además del espíritu del cristianismo y, suponiendo que uno lograra eliminar estos dos elementos de la atmósfera vital que envuelve al ser humano interior, no quedaría mucho para la subsistencia de una vida espiritual»[57]. Pero aunque nos conformásemos con ser los epígonos de la Antigüedad, aunque nos decidiésemos a dar a esta situación un sentido decididamente grave y grande y tomásemos este sentido como nuestro privilegio único y eminente — tendríamos que preguntar, no obstante, si nuestro destino ha de ser para toda la eternidad ser *discípulos de la Antigüedad decadente*: un día acaso nos sea permitido fijarnos una meta gradualmente más elevada y lejana, un día deberíamos poder atribuirnos el mérito de haber reproducido en nosotros el espíritu de la cultura alejandrino-romana — también por obra de nuestra historia universal — en forma tan fecunda y grandiosa que, como premio supremo, nos fuera permitido ponernos la tarea aún más formidable de proyectarnos más atrás de ese mundo alejandrino y buscar nuestros paradigmas con valerosa mirada en el mundo primordial de la Antigüedad griega, el mundo de lo grande, natural y humano. *Pero allí encontraremos también la realidad de una formación esencialmente ahistórica y de una formación, no obstante, o, mejor dicho, por ello mismo, inefablemente rica y pletórica.* Aunque los alemanes no fuéramos más que epígonos — considerando una formación semejante como la herencia a recoger, no podríamos ser nada más grande y portentoso que precisamente epígonos.

Con lo que antecede sólo nos proponemos decir que hasta la idea, a menudo penosa, de ser epígonos, pensada como una idea grande, puede garantizar grandes efectos y sostener un esperanzado anhelo de futuro tanto para el individuo como para el pueblo: ello si nos sentimos herederos y epígonos de poderes clásicos y prodigiosos y vemos en ello nuestro honor y nuestro acicate. Es decir, en la medida en que no nos sintamos menguados y anémicos vástagos tardíos de linajes más vigorosos que como anticuarios y sepultureros de dichos linajes arrastran una existencia precaria. Tales vástagos tardíos, por cierto, viven una existencia irónica: el aniquilamiento les pisa los talones conforme recorren cojeando el camino de su vida; retroceden ante ella, horrorizados, cuando gozan con lo pasado, pues son memorias vivientes y, sin embargo, su rememoración, en ausencia de herederos, es absurda. Así pues, los abruma la tétrica vislumbre de que su vida sea una injusticia, puesto que ninguna vida venidera podrá darle justificación.

[57] Cfr. Wackernagel, W., «Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte», en *Kleine Schriften*, Moritz Heyne (ed.), Leipzig, 1871, vol. II. En BN.

Si nos imagináramos que tales anticuarios vástagos tardíos truecan de pronto esa resignación mitad irónica, mitad doliente, por la insolencia; si nos imaginamos que a voz en cuello proclaman: «El linaje está en el cenit, pues sólo ahora se sabe a sí mismo y se ha revelado a sí propio», — entonces tendremos un espectáculo que viene a ser una metáfora que nos descifra la significación enigmática de determinada filosofía muy famosa para la formación alemana. Yo creo que en el siglo en curso no ha habido ninguna fluctuación o vuelco peligroso de la formación alemana cuya peligrosidad no se haya acentuado a raíz del influjo tremendo y todavía incesante de esta filosofía, la hegeliana[58]. En verdad, la creencia de ser un vástago tardío de los tiempos paraliza e inhibe: pero ha de mostrarse terrible y destructivo que tal creencia llegue de pronto, en una inversión audaz, a exaltar a este vástago tardío como el verdadero sentido y fin de todo lo acontecido anteriormente y que su miseria consciente se presente como culminación de la Historia universal. Semejante modo de considerar las cosas ha acostumbrado a los alemanes a hablar del «proceso del universo» y a justificar su propia época señalándola como el resultado necesario de este proceso universal; semejante modo de considerar las cosas ha proclamado la soberanía exclusiva de la Historia, no la de las otras potencias espirituales, el arte y la religión, en tanto que «el concepto que se realiza a sí mismo», «la dialéctica de los espíritus de los pueblos» y el «juicio universal».

A esa Historia entendida hegelianamente se la ha llamado, en son de burla, el desenvolvimiento de Dios sobre la tierra, un Dios, sin embargo, que por su parte tan sólo ha sido fabricado por la Historia. Este Dios se ha hecho a sí mismo transparente e inteligible dentro de las seseras hegelianas y ya lleva escalados todos los peldaños dialécticamente posibles de su devenir, siendo el más alto esa autorrevelación: de modo que para Hegel el punto culminante y el punto final del proceso del universo coincidían en su propia existencia berlinesa[59]. Mirándolo bien, Hegel hasta tendría que haber dicho que todas las cosas posteriores a él habrían de valorarse como una mera coda musical del rondó histórico universal [*weltgeschichtlich*], más propiamente, como una superfluidad. No decía esto; en cambio, ha inculcado en las generaciones imbuidas de su modo de pensar esa admiración por el «poder de la Historia» que, de hecho, se trueca a cada instante en admiración descarada por el éxito y lleva al fetichismo del hecho consumado: fetichismo para el cual se ha introducido ahora por doquier esta consigna muy mitológica[60] y auténticamente alemana, por añadidura, a saber, «Amoldarse a los hechos» [*Thatsachen*]. Pero quien ha aprendido a doblar la espalda y a agachar la cabeza ante el «poder de la Historia» termina por asentir con la cabeza, en un gesto maquinal-chinesco, ante cualquier poder, ya sea un gobierno o una opinión pública, o bien una mayoría numérica, moviendo sus miembros exactamente al compás de cualquier «poder» que tira del hilo. Si todo éxito conlleva una necesidad racional, si todo suceso significa el triunfo de lo lógico o de la «idea» — entonces ¡a ponerse de rodillas y recorrer arrodillado toda la escala de los «éxitos»! ¿Ya no hay más mitologías dominantes? ¿Están las religiones en trance de extinguirse? ¡Pues mirad la religión del poder histórico y fijaos en los sacerdotes de la mitología de la idea y sus rodillas desolladas! ¿No se han plegado incluso todas las virtudes a este nuevo credo? ¿Acaso no es abnegación la ac-

[58] Para la crítica de Nietzsche a Hegel, cfr. FP I, 29 [51], 29 [53], 29 [64], y sobre todo 29 [72], 29 [73] y 29 [74].

[59] Cfr. FP I, 29 [51].

[60] En el manuscrito «muy poco mitológica».

titud del ser humano histórico de dejarse reducir a espejo objetivo? ¿Por ventura no es generosidad eso de renunciar a todo poder en el cielo y sobre la tierra, adorando en todo poder el poder en sí? ¿No es justicia el sostener siempre en las manos la balanza de los poderes y fijarse bien cuál de ellos se manifiesta como el más fuerte y de más peso? ¡Y qué escuela de la decencia es tal consideración de la Historia! Tomarlo todo objetivamente, no indignarse por nada, no amar nada, comprenderlo todo, ¡hay que ver cómo esto vuelve suaves y dúctiles a las personas!: y cuando uno que se ha formado en esta escuela llega efectivamente a encolerizarse e indignarse en público, se lo mira complacido, pues se sabe que él lo entiende tan sólo artísticamente, que eso es *ira* y *studium*, pero en un todo *sine ira et studio* (sin ira ni parcialidad)[61].

¡Qué ideas tan anticuadas sostengo yo de corazón frente a tal complejo de mitología y virtud! Pero, aquí van, aunque se ría la gente. Yo diría, pues, que la Historia recalca siempre: «he aquí lo que pasó»; la moral: «no debéis» o «no debisteis». Así pues, la Historia se convierte en compendio de la inmoralidad efectiva. ¡Qué craso error cometería el que considerase la Historia, al mismo tiempo, como si ella fuese juez de esta inmoralidad efectiva! Ofende, por ejemplo, a la moral el hecho de que Rafael tuviera que morir a los treinta y seis años de edad: un ser semejante no debiera morir. Si os proponéis venir en ayuda de la Historia como apologistas del hecho consumado, diréis: Rafael expresó todo lo que había en él; con una vida más larga hubiera podido crear lo bello tan sólo como belleza idéntica, no como una belleza nueva, etc. Sois, así, los abogados del diablo, porque hacéis del éxito, del *factum*, vuestro ídolo: siendo así que el *factum* es siempre estúpido y en todos los tiempos se ha parecido, más que a un dios, a un becerro. En cuanto apologistas de la Historia os susurra, por otra parte, la ignorancia, pues sólo porque no sabéis lo que es una *natura naturans* como es Rafael no os importa mayormente que fue y ya no será nunca más. A propósito de Goethe alguien ha pretendido últimamente aleccionarnos que llegó agotado al término de sus ochenta y dos años, sin embargo, yo aceptaría complacido unos cuantos años del Goethe «agotado» a cambio de cargamentos enteros de vidas frescas y ultramodernas para tener aún participación en conversaciones como las que Goethe sostuvo con Eckermann y librarme de este modo de todas las lecciones actuales de parte de los legionarios del momento. ¡Cuán pocos tienen derecho a vivir y seguir vivos frente a semejantes muertos! Que vive el montón y ya no viven esos pocos es simplemente una verdad brutal, esto es, una estupidez irreparable, un torpe «así es» frente a la moral del «así no debiera ser». ¡Sí, frente a la moral! Pues sea cual fuere la virtud de que se habla, la justicia, la generosidad, la valentía, la sabiduría y la compasión del ser humano — siempre éste es virtuoso en tanto que se subleva contra ese poder ciego de los hechos [*facta*], contra la tiranía de lo fáctico, y se somete a leyes que no son las que rigen esas fluctuaciones de la Historia. Siempre nada contra la corriente histórica [*geschichtlich*], ya sea combatiendo sus propias pasiones como el más inmediato hecho [*Thatsächlichkeit*] estúpido de su existencia, ya sea obligándose a ser sincero, en tanto la mentira teje a su alrededor sus relucientes redes. Si la Historia no fuese más que «el sistema universal de pasión y error», el ser

[61] «Tomar todo "objetivamente", no enojarse por nada, no amar nada, "comprender" todo — a eso se llama ahora "sentido histórico". A los gobiernos les gusta tanto favorecer un tal sentido, como han favorecido la hegelienaría; pues los hace dóciles y flexibles. Pero es ante todo la prensa entera la que se ha educado en ese espíritu: sólo se enoja y se enfada uno todavía "artísticamente", por lo demás "es indiferente" y "comprende" todo: *tout comprendre c'est tout pardonner*: pero no se "perdona", se justifica todo. Incluso sin estar vinculado a nada, el periodista histórico niega todos los vínculos: los acepta solamente en un sentido utilitario». FP, vol I, 29 [57].

humano tendría que leerla tal como Goethe aconsejó leer el *Werther*, como si gritase: «¡Sé un hombre y no me sigas!»[62]. Por fortuna también perpetúa el recuerdo de los grandes luchadores *contra la Historia*, esto es, contra el poder ciego de lo efectivo y se expone a sí misma a la vergüenza al destacar como naturalezas históricas por excelencia precisamente a los que no se preocupan por el «Así es», sino que con un orgullo sereno siguen un «Así debe ser»[63]. Lo que sin cesar los impulsa hacia adelante no es el afán de sepultar su linaje, sino el de fundar un nuevo linaje, y aunque hayan nacido tardíos, hay un modo de vivir que hace olvidar esto; — las generaciones venideras no los conocerán sino como primerizos.

9

¿Será nuestro tiempo tal primerizo? — En efecto, la vehemencia de su sentido histórico es tan grande y se manifiesta en forma tan universal y sencillamente ilimitada que, por lo menos en este punto, los tiempos venideros ensalzarán su carácter primerizo — si es que hay *tiempos venideros* en el sentido de la cultura. Pero precisamente en este respecto subsiste una grave duda. Junto al orgullo del ser humano moderno está su *ironía* sobre sí mismo, su conciencia de que le toca vivir en un estado de ánimo historicista y, como si dijéramos, vespertino, su temor de que no pueda preservar para el futuro absolutamente nada de las esperanzas y fuerzas de su juventud. Aquí y allá se va aún más lejos llegando hasta el *cinismo*, justificando la marcha de la Historia, y aun de toda la evolución del mundo para el estricto uso del ser humano moderno, de acuerdo con el canon cínico: todo tuvo que ocurrir tal como ahora suceden las cosas, el ser humano tuvo que llegar a ser tal como ahora son los humanos, nadie debe sublevarse contra esta marcha inexorable. En el bienestar de tal cinismo se refugia quien no puede aguantar en la ironía; por lo demás, este último decenio le ofrece de regalo una invención de las más hermosas, una frase redonda y plena para la formulación de ese cinismo: define su forma de vivir actual y por completo desenfadada como «la entrega total de la personalidad al proceso del universo»[64]. ¡La personalidad y el proceso del universo! ¡El proceso del universo y la personalidad del pulgón! ¡Pero habremos de estar condenados a oír eternamente la hipérbole de todas las hipérboles: la palabra universo, universo, universo, cuando todo el mundo, sinceramente, debiera hablar del ser humano, del ser humano y nada más que del ser humano! ¿Herederos de los griegos y los romanos?, ¿del cristianismo? Todo esto parece no tener importancia alguna para los cínicos; pero ¡herederos del proceso del universo!, ¡cúspide y meta del proceso del universo!, ¡sentido y clave de todos los enigmas del devenir, expresados en el ser humano moderno, el fruto más maduro del árbol de la ciencia! — a esto lo llamo yo un sentimiento pletórico de orgullo; he aquí el rasgo distintivo de los primerizos de todos los tiempos, aunque sean los últimos. Nunca antes, ni aun en sueños, voló tan lejos la consideración de la Historia; pues ahora resulta que la Historia de la humanidad no es sino la continuación de la Historia de los animales y las plantas; aun en las más recónditas profundidades del mar

[62] Cfr. FW, af. 99.

[63] En el manuscrito sigue: «En este sentido, la historia es un monstruo que se contradice, que se devora y se autoelimina; es la enseñanza de cada instante, que existe sólo para matar a un instante precedente».

[64] Hartmann, E. von, *Philosophie des Unbevussten*, 4.ª ed., Berlín, 1872, p. 748. En BN.

encuentra el campeón de lo histórico-universal los vestigios de sí mismo, como mucílago viviente; maravillada del camino tremendo que ya lleva recorrido el ser humano, se pasma la mirada ante esa maravilla aún más prodigiosa que es el ser humano moderno mismo que tiene la capacidad de abarcar este camino. Él se yergue orgulloso en el vértice de la pirámide del proceso del universo, y mientras coloca en la cima la última piedra de su conocimiento parece gritarle a la naturaleza que le está escuchando a su vera: «Hemos llegado a la meta, nosotros somos la meta, somos la culminación de la naturaleza».

¡Estás trastornado, soberbio europeo del siglo XIX! Tu saber, lejos de consumar la naturaleza, mata la tuya propia. Mide, aunque sólo sea por una vez, el alto nivel de tu saber por el bajo nivel de tu poder. Claro que trepando por los rayos de sol del saber subes al cielo, pero también bajas por ellos al caos. Tu modo de caminar, esto es, de trepar como sapiente, es tu fatalidad; el suelo retrocede ante ti hacia lo incierto; para tu vida ya no hay soportes, sino tan sólo telarañas que desgarra cada nuevo agarre de tu conocimiento. — Pero ni una sola palabra sería más sobre el particular, porque es posible que digamos una jocosidad.

El frenético y desenfadado prurito de despedazar y descomponer todos los fundamentos, de disolverlos en un devenir siempre fluido y diluido, el infatigable empeño de deshilachar e historizar todo lo devenido que tiene el ser humano moderno, la gran araña crucera agazapada en el nudo de la tela cósmica — que se ocupen y preocupen de esto los moralistas, los artistas, los piadosos, acaso también los estadistas; a nosotros esto nos ha de alegrar hoy, viéndolo todo reflejado en el reluciente espejo mágico de un *parodista filosófico*, en cuya cabeza la época ha cobrado irónica conciencia de sí misma, evidentemente «hasta la infamia» (hablando a lo Goethe). Hegel nos ha enseñado que «cuando el espíritu da un salto, los filósofos también estamos allí participando»[65]: nuestra época dio un salto hacia la autoironía, y he aquí que también participó en él E. von Hartmann y escribió su famosa filosofía de lo inconsciente —o, más exactamente—, su filosofía de la ironía inconsciente. Pocas veces hemos leído invención más graciosa y picardía más filosófica que las de Hartmann; quien por él no es ilustrado y aun interiormente iluminado sobre el *devenir* está en verdad a punto para el haber-sido. Principio y meta del proceso del universo, desde el primer pasmo de la conciencia hasta el ser rechazados hacia la nada, además de la tarea exactamente determinada de nuestra generación con respecto al proceso del universo, todo ello expuesto en base a la tan ingeniosamente inventada fuente de inspiración, lo inconsciente, y aureolada de luz apocalíptica, todo ello imitado en forma tan fiel y con una seriedad tan formal como si se tratase de una genuina filosofía seria, y no de una simple broma filosófica: — conjunto semejante destaca a su creador como uno los más grandes *parodistas filosóficos* de todos los tiempos: ofrendemos, pues, en su altar, rindamos culto a este inventor de una verdadera panacea ofrendando un rizo — para hacer nuestra la forma mediante la cual Schleiermacher expresaba su admiración. Pues, ¿qué medicina será más eficaz para combatir el exceso de formación histórica que la parodia hartmanniana de toda historia universal?

Para expresar secamente lo que Hartmann nos manifiesta desde el trípode envuelto en vaho de la ironía inconsciente, habría que decir que nos declara que nuestra época debe ser justamente tal como es, si la humanidad ha de llegar a cansarse en ver-

[65] Cfr. FP I, 29 [72].

dad de esta existencia; tesis a la cual asentimos sin reservas[66]. Esta pavorosa osificación de la época, ese inquieto tableteo de huesos —que David Strauss nos ha descrito ingenuamente como hermosísima realidad [*Thätsächlichkeit*]— lo justifica Hartmann no sólo desde atrás, *ex causis efficientibus* (según las causas eficientes), sino incluso desde delante, *ex causa finali* (según las causas finales); desde el día del juicio final proyecta este picarón la luz sobre nuestra época, y entonces resulta que esta época es muy buena, a saber, para aquel que quiera sufrir en lo posible de indigestión de la vida y no pueda ansiar con bastante celeridad el advenimiento de ese día final. Por cierto que Hartmann a la edad a la que se aproxima ahora la humanidad la llama la «edad viril»; no obstante, de su descripción se desprende que la concibe como el estado venturoso en que ya no hay más que «compacta mediocridad» y el arte es lo que «para el corredor de bolsa berlinés es acaso, a la noche, el sainete»[67], en que «el genio ya no es una necesidad de la época, porque significaría echar perlas a los cerdos, o también porque la época ha pasado de la etapa a la que le correspondían genios a otra más importante», a esa etapa de la evolución social en que todo trabajador, «con una jornada de trabajo que le deja los ocios suficientes para su completa formación intelectual, lleva una existencia confortable». Grandísimo picarón, expresas el anhelo de la humanidad actual: pero sabes también qué fantasma se presentará al final de esta edad viril de la humanidad, como resultado de esa completa formación intelectual orientada hacia la compacta mediocridad — el asco. El presente es claramente deplorable, pero el futuro será aún mucho más deplorable, «a todas luces el Anticristo cada vez gana más terreno» — pero *ha de* ser así, las cosas *han de* evolucionar en este sentido, pues con todo esto estamos perfectamente bien encaminados — al asco de todo lo existente. «Así que ¡a progresar sin desmayos dentro del proceso del universo como trabajadores en la viña del señor, pues únicamente el proceso puede conducir a la redención!»[68].

¡La viña del señor! ¡El proceso! ¡A la redención! ¡Quién no ve y oye en esto la formación histórica que no conoce más que la palabra «devenir», deliberadamente disfrazada de monstruo paródico, y decir, a través de la máscara grotesca, las cosas más traviesas a propósito de sí misma! Pues este más reciente llamamiento picaresco dirigido a los trabajadores de la viña, ¿qué pide, en definitiva, a estos trabajadores? ¿En qué trabajo deben progresar sin desmayos? O para plantear la cuestión en otros términos: ¿qué le queda por hacer al ser humano históricamente formado, al moderno fanático del proceso que ha nadado y se ha ahogado en la corriente del devenir, para cosechar un día ese asco, la uva deliciosa de aquella viña? — No tiene más que seguir viviendo como hasta ahora, continuar amando lo que ha venido amando y odiando lo que ha venido odiando y leyendo los diarios que hasta ahora ha venido leyendo, para él no hay más que un pecado — vivir de otro modo que hasta ahora. Y cómo ha vivido hasta ahora nos lo dice con excesiva precisión lapidaria esa célebre página impre-

[66] Cfr. FP I, 29 [59].

[67] Cfr. FP I, 29 [51].

[68] «Todos hablan sin parar del espíritu del pueblo, del inconsciente, de las ideas en la historia, etc., pero no da resultado para el presente. Parece que sólo tiene valor lo que surge inconscientemente del manantial más profundo del espíritu del pueblo, y prácticamente se imita todo del modo más consciente posible y, desgraciadamente, del modo más torpe posible: el parlamentarismo inglés, las modas francesas y la moral de tendero inglesa, y fraseologías progresistas francesas, más aún, intencionales, y además cuadros de todas las épocas y pueblos, y lo extraño vale ahora para el alemán moderno como el lujo más bello». FP I, 29 [66]. Cfr. 29 [59] y 29 [51].

sa en grandes caracteres que ha sumido a toda la escoria provista de formación de la actualidad en ciego éxtasis y en extasiado delirio, porque creía leer en ella su propia justificación, su justificación bañada en luz apocalíptica. Pues a cada cual pedía el parodista inconsciente «la total entrega de la personalidad al proceso del universo, por su meta, la redención universal»; o dicho en términos aún más claros y precisos: «la afirmación de la voluntad de vivir es proclamada por lo pronto como la única correcta: pues sólo por la entrega total a la vida y sus dolores, no por la cobarde renuncia y retirada personal, puede hacerse algo por el proceso del universo», «el anhelo de negación individual de la voluntad es no menos estúpido y vano, hasta es más estúpido que el suicidio». «El lector que piensa comprenderá incluso sin el apoyo de alusiones ulteriores qué aspecto tendría una filosofía práctica asentada en estos principios, y que tal filosofía no puede conllevar la desunión con la vida, sino únicamente la plena conciliación con ella».

El lector que piensa lo comprenderá: ¡y se podría comprender mal a Hartmann! ¡Es la mar de gracioso que se lo haya comprendido mal! ¿Deberían ser los alemanes de ahora muy sutiles? Cierto buen inglés echa de menos en ellos *delicacy of perception* y hasta se atreve a decir: «*in the German mind there does seem to be something splay, something blunt-edged, unhandy and infelicitous*»[69]. ¿Le haría objeciones a esta aseveración el gran parodista alemán? Es verdad que, según su explicación, nos aproximamos a «ese estado ideal en que el género humano hará su Historia en forma consciente»: sin embargo, al parecer estamos aún bastante lejos de aquel estado, acaso aún más ideal, en que la humanidad leerá el libro de Hartmann en forma consciente. Cuando sea alcanzado este estado nadie pronunciará con sus labios la palabra «proceso del universo» sin que esos labios sonrían; pues se recordarán los tiempos en que se escuchó, se absorbió, se discutió, se ensalzó, se difundió y se canonizó el evangelio paródico de Hartmann con todo el candor de aquel «*german mind*», y aun con la «torva seriedad de lechuza», que decía Goethe. Pero el mundo tiene que progresar, ese estado ideal no se puede alcanzar soñando, sino que hay que luchar por él, conquistarlo, y sólo a través de la serenidad se llega a la redención, a la redención de esa equívoca seriedad de lechuza. Serán los tiempos en que los humanos, sabiamente, se abstendrán de todas las construcciones acerca del proceso del universo e incluso de la Historia del género humano, en que considerarán, no ya a las masas, sino de nuevo a los individuos que forman una especie de puentes tendidos sobre el pavoroso río del devenir. Estos individuos, lejos de continuar un proceso, se desenvuelven en un plano de simultaneidad intemporal en virtud de la Historia que hace posible tal cooperación y viven como la república de los seres humanos geniales de que habla Schopenhauer[70]; un gigante llama al otro a través de los desoladores intervalos de los tiempos y por encima de la petulante algazara de los enanos que corretean a sus pies se continúa el elevado coloquio de los espíritus. La tarea de la Historia consiste en mediar entre ellos y, así, dar y prestar siempre de nuevo motivos y fuerzas para la producción de la grandeza. No, la meta de la humanidad no puede estar en el final, sino únicamente en sus ejemplares supremos[71].

---

[69] «En el espíritu alemán parece haber algo oblicuo y obtuso, algo siniestro y desplazado». Cita no identificada.

[70] Schopenhauer, A., *Aus A. Schopenhauers handschriftlichem Nachlass. Abhandlungen, Anmerkungen, Aphorismen und Fragmente*, J. Frauenstädt (ed.), Leipzig, 1864, p. 360 (en BN). Cfr. PHG, 1.

[71] «Hartmann es importante porque, siendo consecuente, mata la idea de un proceso del mundo. Para soportar esa idea, toma como base el τέλος la redención consciente, la libertad de ilusiones y

Frente a esto, por cierto, nuestro picarón, con esa admirable dialéctica que es tan auténtica como son admirables sus admiradores, dice: «Del mismo modo que no sería compatible con el concepto de evolución atribuir al proceso del universo una infinita duración en el pasado, porque entonces toda evolución imaginable ya tendría que haber transcurrido, cosa que, ciertamente, no es el caso (¡ah, picarón!), de ese mismo modo tampoco podemos asignarle al proceso una infinita duración futura; tanto lo uno como lo otro anularía el concepto de evolución hacia una meta (¡ah, dos veces picarón!) y haría del proceso del universo algo así como el tonel sin fondo de las Danaides. La victoria consumada de lo lógico sobre lo ilógico (¡ah, grandísimo picarón!) ha de coincidir sin embargo con el fin temporal del proceso del universo, con el día final»[72]. No, espíritu claro y burlón; mientras lo ilógico impere todavía tanto como hoy en día, mientras, por ejemplo, pueda hablarse del «proceso del universo» con el asentimiento general, como tú lo haces, está lejos el día final: pues es todavía demasiado jovial la vida sobre esta tierra, florecen todavía no pocas ilusiones, por ejemplo, la ilusión de tus contemporáneos referente a ti, que no estamos aún a punto para ser rechazados hacia tu nada, pues creemos que será aún más divertido en este mundo cuando se empiece a comprenderte, oh inconsciente incomprendido. No obstante, si sobreviniera con fuerza el asco, como se lo has profetizado a tus lectores, si debieras tener razón con tu descripción de presente y futuro —y nadie como tú ha despreciado tanto el uno y el otro, ni con tanto asco—, estoy dispuesto a votar en la forma por ti propuesta, junto con la mayoría, en favor de que el sábado próximo, a las doce de la noche en punto, sobrevenga el ocaso de tu mundo, y no hay inconveniente en que nuestro decreto concluya: a partir de mañana cesará el tiempo y no se publicarán más diarios[73]. Pero tal vez no se produzca el efecto y hayamos decretado en vano; bueno, entonces, de todos modos, no nos faltará tiempo para llevar a cabo un bonito experimento. Tomaremos una balanza y colocaremos en uno de los platillos lo inconsciente de Hartmann y, en el otro, el proceso del universo de Hartmann. Hay quienes creen que ambos serán de igual peso: por haber en cada platillo una palabra igualmente mala y un chiste igualmente bueno[74]. — Una vez que se haya comprendido el chiste de Hartmann, ya nadie hará uso del término de Hartmann, el «proceso del universo», como no sea en broma. En efecto, ya es hora de movilizar a todo el ejército de malicias satíricas contra los excesos del sentido histórico, contra el excesivo

---

la elección del ocaso. Pero el fin de la humanidad puede existir en cada momento a través de una revolución geológica: y esa falta de ilusión presupone un desarrollo superior de las fuerzas morales e intelectuales: lo cual es completamente improbable: más bien, si estas fuerzas envejeciesen, deberían ser cada vez más poderosas las ilusiones y concluir la vejez con una *vuelta a la niñez*. De este modo, el último resultado no es en ningún caso consolador y no podría ciertamente ser considerado como un τέλος. En la edad viril, tal y como él la describe, disminuye además de una manera creciente la capacidad de considerar la existencia como un problema y la necesidad de redención es cada vez menor. Queremos abstenernos de todas las construcciones de la *historia de la humanidad* y, en general, no queremos tener en cuenta a las masas sino a los individuos dispersos por doquier: éstos forman un puente sobre la corriente vertiginosa. Ciertamente éstos no continúan un proceso, sino que viven en común y simultáneamente, gracias a la historia, que les permite una tal acción común». FP I, 29 [52].

[72] Hartmann, E. von, *op. cit.*, p. 747.

[73] Juego de palabras entre *Zeit* (tiempo, época) y *Zeitung* (diario, periódico).

[74] En el manuscrito: «Apocalipsis X, 6; «Castigar, ser remitido al proceso universal de Hartmann. Ciertamente, el medio sería radical, porque tú desaparecerías también, y no habría ya, después de ti, proceso universal. De semejante noción, ¿quién no sacaría un partido infinito?». Cfr. FP I, 29 [66].

placer en el proceso a expensas del ser y de la vida, contra el desplazamiento irreflexivo de todas las perspectivas; y el autor de la filosofía de lo inconsciente tiene contraído para siempre el mérito de haber sido el primero en lograr sentir agudamente lo ridículo de la representación del «proceso del universo» y hacerlo sentir aún más agudamente por la seriedad singular de su exposición. Para qué existen el «universo» y la «humanidad» es algo que, por lo pronto, no nos ha de importar, a menos que queramos gastar una broma: pues la soberbia de esos bichitos, los humanos, es, a no dudarlo, lo más gracioso y divertido que existe sobre el escenario de la tierra; pero, pregúntate para qué existes tú, el individuo, y si nadie puede decírtelo trata de justificar el sentido de tu existencia, en cierto modo, *a posteriori* fijándote a ti mismo una finalidad, una meta, un «para esto», un «para esto» elevado y noble. Sucumbe realizándolo — yo no sé que exista mejor finalidad de la vida que sucumbir a lo grande e imposible, *animae magnae prodigus*[75]. En cambio, si las doctrinas del devenir soberano, de la fluidez de todos los conceptos, tipos y especies, de la falta de toda diferencia cardinal entre humano y animal —doctrinas que yo considero verdaderas, y también mortíferas—, siguen siendo difundidas durante toda una generación más entre el pueblo de acuerdo con el afán de aleccionamiento a la sazón imperante, entonces nadie deberá sorprenderse de que el pueblo sucumba a la estrechez y mezquindad egoísta, a la petrificación y al egoísmo, es decir, que ante todo se desintegre y deje de ser pueblo: en su lugar surgirán entonces acaso en el escenario del futuro sistemas de egoísmos individuales, asociaciones para fines de explotación rapaz de los no asociados y otras manifestaciones por el estilo de la vileza utilitaria. Para preparar el terreno para tales realizaciones bastará con continuar escribiendo la Historia desde el punto de vista de las *masas* y buscando en ella las leyes que han de derivarse de las necesidades de estas masas, es decir, las leyes que gobiernan los movimientos de los más bajos estratos de barro y arcilla de la sociedad. Las masas sólo en tres aspectos me parecen dignas de atención: primero, como copias borrosas de los grandes hombres, ejecutadas sobre mal papel y con planchas gastadas, segundo, como resistencia a los grandes, y tercero, como instrumento de los grandes; ¡por lo demás, que se las lleven el diablo y las estadísticas! ¿Cómo, que las estadísticas demuestran que hay leyes en la Historia? ¿Leyes? En efecto, lo que ellas demuestran es lo vil y repugnantemente uniforme que es la masa: ¿hemos de llamar leyes a los efectos de las fuerzas de gravitación, estupidez, remedo, amor y hambre? Bueno, lo concedemos, pero entonces queda también establecido que en la medida en que hay leyes en la Historia, no valen nada, ni la Historia tampoco. Sin embargo, todo el mundo aprecia ahora precisamente esa especie de historia que toma los grandes impulsos de las masas como lo importante y principal de la Historia y considera a todos los grandes hombres tan sólo como la más clara expresión, como las burbujas, por así decirlo, que se van haciendo visibles en la superficie de la marea. Así las cosas, la masa debe engendrar de sí misma lo grande, lo que equivale a que el caos engendre de sí el orden; y se concluye, naturalmente, por entonar un himno de alabanza a la masa capaz de engendrar. Se denomina entonces «grande» a todo lo que durante un tiempo más o menos prolongado haya puesto en movimiento a una masa y, como dicen, haya sido «un poder histórico». Pero ¿no significa esto confundir a propósito la cantidad con la calidad? Si la torpe masa ha encontrado alguna concepción, una concepción religiosa, por ejemplo, que sea perfectamente adecuada y la defiende con denuedo arrastrándola a través de

[75] «Pródigo de su gran alma». Horacio, *Odas*, I, XII, v. 38.

centurias, entonces, y sólo entonces, debe ser grande el que encontró y fundó esa concepción. ¿Y por qué? Lo más noble y elevado no obra sobre las masas en modo alguno; el éxito histórico del cristianismo, su potencia, tenacidad y duración históricas, todo esto, por fortuna, no prueba nada respecto de la grandeza de su fundador, como que en definitiva sería una prueba en contra suya[76]: pero entre él y ese éxito histórico se interpone una muy terrena y tenebrosa capa de pasión, error, avidez de poder y de gloria, de fuerzas supervivientes del *imperium romanum*, una capa de la que le ha venido al cristianismo ese sabor de tierra y ese residuo terreno que le hicieron posible su supervivencia en este mundo y, en cierto modo, le dieron su durabilidad. La grandeza no ha de depender del éxito, y Demóstenes tiene grandeza, a pesar de que no tuvo éxito. Los adeptos más puros y veraces del cristianismo siempre han puesto en tela de juicio y han trabado, más que promovido, su éxito en este mundo, su llamado «poder histórico»; pues solían situarse fuera «del mundo» y no se preocupaban por el «proceso de la idea cristiana»; así es, también, que en su mayoría la historia no los conoce, ni los menciona siquiera. Dicho de manera cristiana: el demonio es el regente del mundo y el campeón de los éxitos y del progreso[77]; es, en todos los poderes históricos, el poder propiamente dicho, y lo seguirá siendo en lo esencial — por más que suene mal en los oídos de una época habituada a endiosar el éxito y el poder histórico. Pues ella se ha ejercitado, precisamente, en dar nuevos nombres a las cosas y en rebautizar incluso al diablo. Es la nuestra, sin duda, hora de grave peligro: los seres humanos parecen estar a punto de descubrir que en todos los tiempos el egoísmo de los individuos, de los grupos o de las masas ha sido el motor de los movimientos históricos [*geschichtlich*]; pero no se está alarmado por este descubrimiento, sino que a la vez se decreta: «El egoísmo ha de ser nuestro dios»[78]. Con este nuevo credo los humanos se aprestan, sin dejar lugar a la menor duda acerca de su intención, a fundar la Historia venidera sobre el egoísmo; sólo que éste debe ser un egoísmo inteligente que se impone a sí mismo algunas limitaciones para establecerse sobre una base duradera y estudia la Historia precisamente para conocer el egoísmo no inteligente. Gracias a este estudio se ha aprendido que incumbe al Estado una misión específica en el sistema universal de egoísmos a fundarse: debe ser el patrono de todos los egoísmos inteligentes para protegerlos con su poder militar y policial contra las terribles explosiones del egoísmo no inteligente. Para el mismo fin se tiene también cuidado

[76] En el manuscrito sigue; «pero aquí la realidad original parece haberse perdido y sólo queda un nombre dado a las tendencias de la masa y de muchos individuos ambiciosos y egoístas».

[77] «Expresado cristianamente: el *diablo* es el soberano del mundo y además será siempre así esencialmente. Pero ahora se dice de una forma más culta: el sistema de egoísmos que luchan uno con otro: esto evoca el bosque que crece de manera tan uniforme y regular, porque todos los árboles sólo satisfacen su egoísmo». FP I, 29 [49].

[78] «¡Pero ahora fijémonos en la historia como *ciencia*! Aquí se trata de *leyes*, y a las personas no se las tiene en cuenta, aquí ya no importa el valor o el entusiasmo, eso molesta demasiado. Presuponiendo que se puedan encontrar leyes, tendremos como resultado el *determinismo* y el agente vendría forzado de nuevo a ser paciente, sin que un sentimiento moral le lleve a la resignación. Además, las leyes tienen poco valor: porque se deducen de las masas y de sus necesidades: por consiguiente, como leyes del movimiento de los estratos inferiores de barro y arcilla. La estupidez y el hambre están siempre presentes, como en todo proceso criminal francés nunca falta *la femme*. ¡Para qué habría que conocer tales leyes, cuando cada uno, durante milenios, las ha obedecido ya sin conocerlas! El hombre fuerte y grande ha tenido siempre éxito contra esas leyes: verdaderamente sólo se tendría que hablar de él. A las masas sólo habría que considerarlas 1) como copias evanescentes de los grandes hombres, sobre un papel malo y con planchas usadas, 2) como resistencia frente a los grandes y 3) como instrumento de los grandes. Por lo demás ¡que se vayan al diablo!». FP I, 29 [40].

de inocular la historia —como historia animal y humana— en las masas peligrosas, pues no son inteligentes, del pueblo y de las clases trabajadoras, pues se sabe que un granito de formación histórica es capaz de quebrar los instintos y apetitos rudos y sordos o de encauzarlos hacia el egoísmo refinado. *In summa*: el ser humano, según expresión de E. von Hartmann, «busca ahora instalarse en la patria terrena en forma práctica y confortable, encarando el futuro con prudente cautela». El mismo autor le llama a tal época «la edad viril de la humanidad», burlándose así de lo que ahora se llama «virilidad», como si por esta palabra se entendiese tan sólo el egoísmo mezquino; del mismo modo que vaticina para después de tal edad viril una correspondiente ancianidad, término con el que evidentemente no hace más que burlarse de nuestros ancianos contemporáneos, pues habla de la óptica madura con la que «consideran todos los sufrimientos pasados de su vida recorrida con desenfreno y desorden y comprenden la vanidad de las presuntas metas de sus afanes». No, a una edad viril de ese egoísmo astuto e históricamente formado corresponde una ancianidad que con repugnante avidez y en forma indigna se aferra a la vida e incluso un último acto con el que

> «concluye la Historia singularmente variada,
> como segunda infancia, total olvido,
> sin ojos, sin dientes, sin gusto ni nada[79].»

Ya acechen los peligros de nuestra vida y de nuestra cultura por el lado de estos repugnantes ancianos sin dientes y sin gusto o por el de esos llamados «varones» a lo Hartmann, frente a unos y otros nos aferraremos con denuedo al derecho de nuestra *juventud* y no nos cansaremos de defender el futuro defendiendo nuestra juventud, contra esos iconoclastas empeñados en destruir las imágenes del futuro. Pero en esta lucha nos toca hacer la comprobación particularmente grave *de que se fomentan, se alientan y — se utilizan, a propósito, los excesos de sentido histórico que padece el presente.*

Pero se los utiliza contra la juventud, con objeto de adiestrarla para esa virilidad de egoísmo que en todas partes se apetece, se los utiliza para quebrar la natural repugnancia de la juventud por una iluminación transfiguradora, esto es, científico-mágica de ese egoísmo viril-no viril. Se sabe, y hasta demasiado bien, lo que la historia es capaz de lograr en virtud de cierto predominio: desarraigar los más poderosos instintos de la juventud: el ímpetu, la resistencia, el desprendimiento y el amor, enfriar el ardor de su sentimiento de la justicia, suprimir o reprimir el ansia de madurar con lentitud por el ansia opuesta de llegar prestamente a ser una persona preparada, útil y productiva, minar por la duda la sinceridad y la audacia de las sensaciones; incluso es capaz de defraudar a la juventud en su más hermoso privilegio, su fuerza para plantar en sí, con plenitud de fe, una idea grande y hacerla brotar de sí aun más grande. Cierto predominio de historia puede dar lugar a todo esto, como hemos visto, por cuanto al modificar constantemente las perspectivas del horizonte y eliminar la atmósfera envolvente ya no le permite al ser humano sentir y obrar *ahistóricamente*. El ser humano se retira entonces de la infinidad del horizonte, replegándose sobre sí mismo, y se encierra dentro del más reducido recinto egoísta, donde está condenado a secarse y atrofiarse: allí es probable que llegue a ser inteligente, pero nunca sabio. Es transigente, toma en cuenta los hechos y se adapta a ellos, no se subleva, guiña los ojos y

[79] Hartmann, E. von, *op. cit.*, pp. 726 y 734. Cfr. FP I, 29 [51].

sabe buscar su propia ventaja, o la de su partido, en la ventaja o desventaja del prójimo; desecha la vergüenza superflua y así llega a ser gradualmente el «varón» y el «anciano» a lo Hartmann. Y él *debe* llegar a serlo; tal es, precisamente, el sentido de la «plena entrega de la personalidad al proceso del universo» que ahora tan cínicamente se ha exigido — por su meta, la redención del mundo, como nos asegura el picarón de E. von Hartmann. Bueno, la voluntad y la meta de esos «varones y ancianos» a lo Hartmann es de presumir que no sea precisamente la redención del mundo; pero lo cierto es que el mundo se sentiría más salvado si estuviese redimido de estos varones y ancianos. Pues entonces advendría el reino de la juventud. —

10

Con la mente puesta aquí en la *juventud*, exclamo: ¡Tierra! ¡Tierra! ¡Basta de navegación apasionadamente afanosa y desorientada por mares tenebrosos e ignotos! Ahora, por fin, surge una costa: cualquiera que sea, en ella tenemos que desembarcar, que el peor puerto de arribada es preferible a perderse de nuevo en la infinidad desesperanzada y escéptica. Quedémonos por lo pronto en tierra firme; más tarde ya encontraremos los puertos buenos y facilitaremos el acceso a los que vienen después de nosotros.

Ha sido peligrosa y estimulante esta navegación. Cuán lejos estamos ahora de la plácida calma contemplativa con la que anteriormente vimos nuestra nave hacerse a la mar. Indagando los peligros de la historia nos hemos encontrado expuestos en grado sumo a todos estos peligros; ostentamos en carne propia las huellas de los sufrimientos que un exceso de historia ha acarreado a los seres humanos de los tiempos modernos, y precisamente esta disquisición, no me lo oculto, muestra en la desmesura de su crítica, en la inmadurez de su humanidad, en el frecuente paso de la ironía al cinismo, del orgullo al escepticismo, su carácter moderno, el carácter de la personalidad débil[80]. Sin embargo, confío en la potencia inspiradora que a falta del genio lleva el timón de mi nave, confío en que la *juventud* me haya guiado bien al obligarme ahora a *protestar contra la educación histórica de la juventud del ser humano moderno* y a sostener la protesta de que el ser humano debe aprender, ante todo, a vivir y sólo ha de usar la historia *al servicio de la vida aprendida*. Hay que ser joven para entender esta protesta; dadas las canas precoces de nuestra actual juventud, hay que ser muy joven para poder sentir contra qué se protesta aquí, en definitiva. Recurriré a un ejemplo. En Alemania, hace poco más de un siglo, se despertó en algunos jóvenes un instinto natural para lo que se llama poesía. ¿Se cree acaso que las generaciones precedentes y subsiguientes no hablaban de ese arte, que les era íntimamente ajeno y antinatural? Se sabe que, muy al contrario, meditaban, escribían y disputaban con todas sus fuerzas sobre la «poesía», con palabras sobre palabras, un mar de palabras. Aquella innovadora vivificación de una palabra no significó enseguida la muerte de esos fabricantes de palabras, que en cierto sentido siguen viviendo; pues si, como Gibbon dice, sólo hace falta tiempo, pero mucho tiempo, para que se hunda un mundo, así también sólo hace falta tiempo, pero aún mucho más tiempo, para que en Alemania, el «país de la paulatinidad», se hunda un concepto erróneo. Con todo: hay

[80] «*Para el último capítulo.* La época no puede dar un giro más peligroso que cuando pasa de la autoironía al cinismo». FP, vol I, 27 [80].

ahora acaso como cien personas más que hace cien años que saben qué cosa es la poesía; tal vez dentro de cien años habrá otras cien personas más que entretanto hayan aprendido qué cosa es la cultura y que hasta ahora los alemanes no tienen una cultura, por más que hablen y se afanen. La satisfacción general de los alemanes con su «formación» se les antojará tan increíble y torpe como a nosotros el clasicismo que en un tiempo se le reconoció a Gottsched o el entusiasmo con el que se celebró a Ramler[81] como el Píndaro alemán. Juzgarán acaso que esa formación no fue más que una especie de saber en torno a la formación, y un saber muy equivocado y superficial, por añadidura. Equivocado y superficial porque se soportaba la contraposición de vida y saber, porque no se percibía lo característico de la formación de los pueblos de verdadera cultura (*Kulturvölker*), esto es: que sólo de la vida puede brotar y desarrollarse la cultura y llegar a florecer; en tanto que entre los alemanes está meramente prendida como una flor artificial o bañada de azúcar como un confite y, en consecuencia, será siempre falaz y estéril. Pero la educación de la juventud alemana parte precisamente de este concepto falso y estéril de la cultura: su objetivo, concebido en forma muy pura y elevada, no es el individuo de formación libre sino el erudito, el ser humano científico, y ciertamente el científico que lo antes posible llega a rendir y que se sitúa al margen de la vida para adquirir el conocimiento más cabal de ella; su resultado, considerado desde el estricto punto de vista empírico-vulgar, es el filisteo de formación histórico-estética que de una manera petulante y muy diletante charla del Estado, de la Iglesia y del arte, con los sentidos aptos para mil sensibilidades y el estómago insaciable pero que, no obstante, no sabe de hambre de verdad ni de sed de verdad[82]. Que una educación que persiga ese objetivo y determine este resultado es antinatural, eso sólo lo siente el ser humano que no ha sido modelado aún del todo por ella, sólo lo siente el instinto de la juventud, porque ésta tiene aún el instinto de la naturaleza que esa educación quiebra artificiosa y violentamente. Quien quiera a su vez quebrar esa educación tiene que hacer valer a la juventud; con la claridad de los conceptos le debe alumbrar el camino a su oposición inconsciente y trocar ésta en una actitud consciente y categórica. ¿Cómo conseguirá alcanzar tan singular meta? —

Sobre todo, destruyendo una superstición, la creencia en la *necesidad* de ese procedimiento educativo. Diríase que no se concibe otra posibilidad que no sea nuestra penosísima realidad presente. Quien a este respecto examina la literatura de enseñanza y educación superior correspondiente a estos últimos decenios comprueba con desalentadora sorpresa la uniformidad de criterio con el que, a pesar de la fluctuación de las proposiciones y la violencia de las controversias, se encara la finalidad de la educación en su conjunto, y la desenfadada ligereza con la que se toma el resultado logrado hasta ahora: el «ser humano formado», tal como hoy día se lo entiende, como el fundamento necesario y racional de toda educación ulterior. Ese canon uniforme reza más o menos así: la persona joven ha de empezar por un saber en torno a la formación, no por un saber basado en la vida, y menos por la vida y la vivencia mismas. Este saber en torno a la formación es inculcado o administrado al joven como saber histórico; esto es, se le abarrota la cabeza de un sinfín de conceptos derivados del conocimiento en extremo mediato de tiempos y pueblos pasados, no de la consideración

[81] J. C. Gottsched (1700-1766), escritor clasicista alemán muy criticado por Lessing. K. W. Ramler (1725-1798), poeta y profesor de literatura en Basilea.

[82] En el manuscrito: «la caricatura del hombre culto, sano y vivo, que ante todo es hombre, tallado de una sola pieza, por dentro como por fuera».

inmediata de la vida. Su deseo de experimentar algo por sí mismo, de sentir desarrollarse en sí un articulado sistema palpitante de experiencias propias — ese apremiante deseo es aturdido y, por así decirlo, es intoxicado por la ilusión exuberante de que sea posible compendiar en sí, en el término de pocos años, las más elevadas y singulares experiencias de tiempos pasados, y justamente de los tiempos más grandes. Es el mismo método absurdo y ridículo que conduce a nuestros jóvenes artistas plásticos a los museos y a las galerías, y no al taller de un maestro, sobre todo no al taller incomparable de la maestra incomparable, la naturaleza. ¡Como si deambulando con desenfado por la historia de los pasados fuera posible aprender sus recursos y artes, su rendimiento vital propiamente dicho! ¡Como si la vida misma no fuese un oficio que hay que aprender a fondo y en forma sostenida y ejercer sin escatimar esfuerzos, si no se quiere dejar que salgan del cascarón los chapuceros y los charlatanes! —

Platón consideraba que era necesario educar a la primera generación de su nueva sociedad (en el Estado perfecto) con ayuda de una poderosa *mentira de emergencia*[83]; que debía inculcarse en los niños la creencia de que todos ellos habían vivido ya durante un tiempo, soñando, bajo tierra, donde los plasmara y modelara el artífice de la naturaleza. ¡Imposible sublevarse contra este pasado! ¡Imposible actuar en contra de la obra de los dioses! Debía regir como inexorable ley natural el principio de que quien nacía filósofo tenía oro en el cuerpo, quien guardián, tan sólo plata, y quien trabajador, hierro y bronce. Explicaba Platón que del mismo modo que no era posible mezclar estos metales, no había de ser posible jamás subvertir y perturbar el orden de castas, que la creencia en la *aeterna veritas* de este orden era el fundamento de la nueva educación y, por tanto, del nuevo Estado. — Así cree hoy también el alemán moderno en la *aeterna veritas* de su educación, de su modalidad de cultura: y, sin embargo, se desmorona esta creencia, como se hubiera desmoronado el Estado platónico, si a esa mentira de emergencia se contrapone esta *verdad de emergencia*: que el alemán no tiene una cultura porque, al basarse en su educación, no puede tenerla. Quiere él la flor sin raíz y sin tallo; la quiere, pues, en vano. Tal es la simple verdad, desagradable y escandalosa, una justa verdad de emergencia.

En esta verdad de emergencia debe ser educada *nuestra primera generación*; ciertamente, ésta es la que más la sufre, pues por medio de ella tiene que educarse a sí misma, ciertamente, y a sí misma contra sí misma, para un hábito nuevo y una naturaleza nueva, arrancándose un hábito y una naturaleza antiguos y primerizos; así que podría decir para sus adentros, en español medieval: *Defienda me Dios de my*, esto es, de la naturaleza que me está inculcada[84]. Tiene que tragar esa verdad gota a gota, como medicina amarga y drástica, y cada individuo de esta generación tiene que superarse a sí mismo para juzgar sobre sí mismo lo que como juicio general sobre toda una época soportaría más fácilmente: somos gente sin formación, más aún, estamos echados a perder para el vivir, para el ver y oír justo y simple, para la captación feliz de lo próximo y natural, y hoy por hoy no tenemos ni siquiera el fundamento de una cultura, porque nosotros mismos no estamos convencidos de que en nosotros tengamos una verdadera vida. Desintegrado, descompuesto de un modo medio mecánico en un interior y un exterior, sembrado de conceptos como de dientes de dragón, produciendo dragones conceptuales, afectado además de la enfermedad de las palabras y desconfiado de toda sensación propia aun no acuñada en palabras, como una fábri-

[83] Platón, *República* III, 414b-415c.
[84] Cfr. FP I, 29 [182].

ca de esta índole, fábrica de conceptos y palabras hecha un ser inerte, y sin embargo, caracterizada por una actividad siniestra, tengo tal vez todavía derecho a decir de mí: *cogito, ergo sum*, pero no: *vivo, ergo cogito*. Me está asegurado el vacío «ser», no la «vida» plena y palpitante; mi sensación originaria sólo me garantiza que soy un ser pensante, no que soy un ser viviente, que no soy un *animal*, sino a lo más un *cogital*. ¡Dadme vida y os haré de ella una cultura! — Así exclama cada individuo de esta primera generación, y todos estos individuos se reconocerán mutuamente por esta exclamación. ¿Quién les dará esta vida?

Ningún dios, ni ser humano alguno: únicamente su propia *juventud*. ¡Romped sus cadenas y liberándola a ella habréis liberado la vida! Pues ésta sólo ha estado oculta y prisionera, aún no se ha secado y extinguido — ¡interrogaos a vosotros mismos!

Pero esta vida liberada de sus cadenas está enferma y hay que sanarla. Padece muchas dolencias, no sufre solamente del recuerdo de sus cadenas; — está aquejada, y esto es lo que aquí nos interesa más que nada, de la *enfermedad de la historia*. El exceso de historia ha debilitado la fuerza plástica de la vida, ésta ya no sabe servirse del pasado como de un alimento vigorizante. El mal es terrible, ¡y sin embargo, si la juventud no poseyese el don natural de la clarividencia, nadie sabría que es un mal y que se ha perdido un paraíso de salud! Pero la misma juventud adivina también, con el natural instinto curativo, cómo puede recuperarse este paraíso; conoce los elixires y medicamentos contra la enfermedad de la historia, contra el exceso de lo histórico: ¿cómo se llaman?

Bueno, no le extrañe al lector, sus nombres son nombres de venenos: los antídotos contra lo histórico se llaman — *lo ahistórico y lo suprahistórico*. Estos nombres nos conducen de vuelta a los comienzos de nuestra consideración[85] y a su reposo.

Con el término «lo ahistórico» designo el arte y la fuerza de poder *olvidar* y encerrarse dentro de un *horizonte* limitado; llamo «suprahistóricas» a las potencias que desvían la mirada del devenir y la dirigen hacia aquello que confiere a la existencia el carácter de lo eterno e inalterable, hacia el *arte* y la *religión*[86]. La *ciencia* —que es la que hablaría de venenos— ve en esa fuerza y esas potencias, fuerzas y potencias enemigas, pues sólo reputa verdadera y justa, es decir, científica la consideración de las cosas que ve en todas partes algo devenido, algo histórico, y en parte alguna un ente, un algo eterno; vive en íntima contradicción con las potencias eternizantes del arte y de la religión, del mismo modo que odia el olvido, la muerte del saber, y trata de anular todo lo que limita el horizonte y proyecta al ser humano en un mar infinitamente ilimitado, de ondas de luz del devenir conocido.

¡Si el ser humano pudiera vivir en él! Así como a raíz de los seísmos quedan destruidas y desiertas las ciudades y el ser humano levanta, temblando, su casa en forma precaria sobre suelo volcánico, la vida misma se desmorona y se vuelve débil y precaria cuando el *seísmo conceptual* provocado por la ciencia despoja al ser humano del fundamento de toda su seguridad y tranquilidad, a saber, de la creencia en lo inmutable y eterno. ¿Debe dominar la vida al conocimiento, a la ciencia, o el conocimiento a la vida? ¿Cuál de las dos potencias es la superior y la decisiva? Nadie va a dudar: la vida es la potencia superior y dominante, pues el conocimiento que aniquilara la vida labraría, así, su propia aniquilación. El conocimiento presupone la vida, quiere esto decir que está interesado en la conservación de la vida como todo ser lo está en su

[85] Este escrito es el volumen II de una serie denominada *Consideraciones intempestivas*.
[86] Cfr. FP I., 29 [194].

propia supervivencia. Así pues, la ciencia requiere una superior dirección y vigilancia; una *dietética de la vida* viene a situarse al lado de la ciencia; y una tesis de esta dietética rezaría: lo ahistórico y lo suprahistórico son los antídotos naturales contra el ahogo de la vida provocado por lo histórico, contra la enfermedad de la historia. Es probable que a los que tenemos esa enfermedad nos hagan sufrir también los antídotos. Pero el sufrimiento causado por éstos no es prueba en contra del acierto de la terapéutica elegida.

Pues bien, en esto percibo la misión de esa *juventud*, de esa primera generación de luchadores y matadores de serpientes que preceda a una formación y a una humanidad más felices y hermosas, sin poseer de esta futura felicidad y de esa belleza extraordinaria más que un auspicioso atisbo. Esa juventud sufrirá tanto del mal como de los antídotos; y, sin embargo, creerá gozar de una salud más robusta y, en un plano general, de una naturaleza más natural que las generaciones precedentes, los «varones» y «ancianos» formados del presente. Su misión es minar los conceptos de este presente acerca de la «salud» y la «formación» y hundir en la burla y el aborrecimiento a tan híbridos monstruos conceptuales[87]; y el signo y garantía de su propia salud más robusta ha de ser, precisamente, el que ningún concepto, ninguna consigna partidaria de las monedas corrientes terminológicas y conceptuales del presente le sirva a esta juventud para definir su propia esencia, sino que en todas las horas buenas esté convencida de un poder que dentro de ella lucha, elimina y divide y de un sentimiento vital cada vez más elevado. Puede discutirse que esa juventud posea ya una formación — pero ¿acaso significa esto un reproche para juventud alguna? Cabe tildarla de ruda y desmedida — pero es que aún no ha avanzado en edad y sabiduría lo bastante para resignarse; y, sobre todo, no tiene por qué fingir y defender una formación completa y disfruta de todos los consuelos y prerrogativas propios de la juventud, en particular de la prerrogativa de honestidad valiente y temeraria y del arrebatador consuelo de la esperanza.

Estos esperanzados sé que tomarán todas estas generalidades en forma inmediata y a través de su experiencia más propia se las traducirán a una doctrina personalmente entendida; en cuanto a los otros, que por lo pronto no vean más que fuentes tapadas que bien pudieran estar vacías; hasta que un día comprueben, sorprendidos, que las fuentes están llenas y que en estas generalidades iban encajonados y comprimidos, ataques, exigencias, impulsos vitales y pasiones que no podían quedar tapados así durante mucho tiempo. Remito a estos dubitantes al tiempo que todo lo saca a luz y, para terminar, me dirijo a esa sociedad de los esperanzados para contarles por medio de una metáfora la marcha y evolución de su cura, de su rescate de la enfermedad de la historia, y, así, su propia Historia, hasta el momento en que volverán a gozar de suficiente salud para practicar de nuevo el estudio de la historia y servirse del pasado bajo el imperio de la vida de aquel triple modo, a saber, monumental, anticuario o crítico. Entonces sabrán menos que los individuos «formados» del presente; pues se habrán olvidado de muchas cosas y hasta habrán perdido por completo las ganas de fijarse siquiera en lo que esos formados quieren saber ante todo; sus características, desde el punto de vista de esos formados, serán precisamente su «no-formación» y su

[87] «Aprender un *oficio*, el retorno necesario del que necesita formación en el círculo más pequeño que él idealiza lo más posible. Lucha contra la producción abstracta de las máquinas y de las fábricas. Producir escarnio y odio contra aquello que ahora se considera "formación": contraponiendo a esto una formación más madura». FP I, 29 [195].

indiferencia y reserva ante muchas cosas famosas e incluso ante no pocas cosas buenas. Pero, en ese punto final de su cura, serán otra vez *seres humanos* y habrán dejado de ser agregados antropomórficos — ¡ya es algo! ¡He aquí, todavía, esperanzas! ¿No se os alegra el corazón, esperanzados?

¿Y cómo podremos alcanzar esta meta?, preguntaréis. El dios délfico os exhorta con su sentencia en el mismo comienzo de vuestra caminata rumbo a esta meta: «Conócete a ti mismo». Es ésta una exhortación ardua: pues ese dios «no oculta y no proclama, solamente indica», como decía Heráclito[88]. ¿Qué es lo que os indica?

Hubo siglos en que los griegos se hallaban expuestos a un peligro semejante al que hoy nos acecha, el de quedar barridos por la marea de lo extraño y lo pasado, por la «historia». Nunca vivieron en orgullosa inaccesibilidad: más bien su «formación» fue durante largo tiempo un caos de formas y conceptos extranjeros, semíticos, babilónicos, lidios, egipcios, y su religión, una verdadera pugna de las divinidades de todo el Oriente: más o menos así como hoy día la religión y la «formación alemana» son un caos de todo lo extranjero y de todo lo anterior, un caos en el que impera la lucha. Sin embargo, la cultura helénica no se convirtió en un agregado gracias a aquella exhortación apolínea. Aprendieron los griegos gradualmente a *organizar el caos*[89] recapacitando, de acuerdo con la máxima délfica, sobre sí mismos, esto es, sobre sus genuinas necesidades, y desechando las necesidades aparentes. Así terminaron por rescatarse a sí mismos; no fueron durante mucho tiempo los abrumados herederos y epígonos de todo el Oriente; tras ardua lucha consigo mismos, en virtud de la interpretación práctica de aquella sentencia, llegaron a enriquecer y acrecentar del modo más feliz el tesoro heredado, convirtiéndose en los primerizos y paradigmas de todos los pueblos civilizados (*Kulturvölker*) posteriores.

He aquí una metáfora para cada uno de nosotros: cada cual ha de organizar el caos que lleva en sí, recapacitando sobre sus auténticas necesidades. Su honestidad, su carácter competente y veraz tiene que rebelarse tarde o temprano contra el imitar, el copiar y el reproducir como comportamiento exclusivo; llegará entonces a comprender que la cultura puede ser otra cosa que una *decoración de la vida*, palabra que encubre, en definitiva, mero fingimiento e hipocresía; pues todo adorno oculta lo adornado. De este modo se le desvelará el concepto griego de la cultura —en contraposición al latino (*romanisch*)—, a saber, que la cultura es una *physis* nueva y perfeccionada, sin interior ni exterior, sin fingimiento ni convencionalismo, la cultura como una luminosa armonía entre el vivir, el pensar, el aparentar y el querer. De esa forma aprenderá por propia experiencia que, en virtud de la fuerza superior de la naturaleza *moral*, los griegos obtuvieron la victoria sobre todas las demás culturas, y que todo aumento de veracidad tiene que ser también una exigencia que promueva y prepare la *verdadera* formación: aunque esta veracidad en ocasiones dañe seriamente el prurito a la sazón imperante de disponer ya de formación (*Gebildetheit*) y por sí misma sea capaz incluso de contribuir al derrumbe de toda una cultura decorativa.

[88] Heráclito, *Fragmentos*, ed. Diels-Kranz, 93.

[89] «Tomar posesión de sí mismo, organizar lo caótico, desechar todo temor frente a la «formación» y ser honestos: exhortación al γνῶθι σεαυτόν no en el sentido de ensimismamiento, sino para saber realmente cuáles son nuestras verdaderas necesidades. A partir de ahí echar a un lado audaz-

CONSIDERACIONES INTEMPESTIVAS III
SCHOPENHAUER COMO EDUCADOR

1

Cuando le preguntaron a un viajero que había visto muchos países y pueblos de varios continentes cuál era la característica de los humanos que había encontrado en todos esos lugares, dijo: tienen tendencia a la pereza. A algunos les parecerá que de manera más correcta y pertinente hubiera podido decir: todos ellos son miedosos. Se esconden tras costumbres y opiniones. En el fondo, cada cual sabe muy bien que está una sola vez en el mundo, como un *unicum*, y que ningún azar, por extraño que sea, reunirá por segunda vez una variedad tan maravillosamente diversa en esa unidad singular que él es[1]: cada cual lo sabe, pero lo oculta como si tuviera la malvada conciencia de saberlo — ¿por qué? Por miedo al vecino, que exige convenciones y se encubre a sí mismo con ellas. Pero ¿qué es lo que obliga al individuo a temer al vecino, a pensar y actuar de manera gregaria, y a no estar contento de sí mismo? En algunos casos, raros y poco numerosos, quizá el pudor. En la gran mayoría, lo que los obliga es la comodidad, la inercia, en una palabra, esa tendencia a la pereza de la que hablaba aquel viajero. Y tiene razón: los seres humanos son aún más perezosos que miedosos, y a lo que más miedo tienen es, precisamente, a las cargas que les impondrían una sinceridad y una desnudez incondicionales. Los artistas son los únicos que odian este indolente seguir haciendo camino sirviéndose de maneras prestadas y opiniones impuestas, y desvelan el secreto, la malvada conciencia de cada cual, la tesis que dice que toda persona es un milagro irrepetible, ellos sí que se atreven a mostrarnos el ser humano tal y como él mismo, y sólo él, es, hasta en cada uno de sus movimientos musculares, más aún, se atreven a afirmar que, en estricta consecuencia con esta singularidad suya, el ser humano es hermoso y digno de consideración, nuevo e increíble como cada una de las obras de la naturaleza, y que de ningún modo es aburrido. Cuando el gran pensador desprecia a los humanos, está despreciando su pereza: pues a causa de esa tendencia suya los humanos parecen mercancías de fabricación en serie, productos indiferentes, indignos de trato y de enseñanza. El ser humano que no quiera formar parte de la masa sólo necesita dejar de ser cómodo consigo mismo; que siga el dictado de su propia conciencia, que le está gritando: «¡sé tú mismo!

[1] Compárese con Paul de Lagarde (1872): «Todo ser humano es único en su especie, pues es el resultado de un proceso de especie única que nunca se repetirá», *Deutsche Schriften*, 2 vols., Göttingen, 1878-1881, I, p. 72.

Tú no eres nada de lo que ahora haces, nada de lo que ahora opinas, nada de lo que ahora deseas.[2]»

Toda alma joven oye ese grito día y noche, y se estremece al oírlo; pues, cuando piensa en su verdadera liberación, presiente la cantidad de felicidad que le ha sido asignada desde las eternidades: pero en modo alguno se la puede ayudar a que alcance esa felicidad mientras permanezca sometida a las cadenas de las opiniones y del miedo. ¡Y qué desolada y absurda puede llegar a ser la vida sin esta liberación! No hay en la naturaleza criatura más vacía y repugnante que el ser humano que ha rechazado su genio[3] y mira de reojo a derecha y a izquierda, hacia atrás y a todas partes. En fin de cuentas, a semejante persona ya no es lícito atacarla, pues toda ella es corteza exterior sin núcleo, un ropaje tazado, teñido, hinchado, un fantasma cargado de adornos que no puede suscitar ni siquiera miedo, ni tampoco, ciertamente, ninguna compasión. Y si del perezoso se dice con razón que mata el tiempo, entonces de un tiempo que pone su salvación en las opiniones públicas, esto es, en las perezas privadas[4], tendremos que preocuparnos seriamente, ya que a ese tiempo se lo matará realmente alguna vez: a ese tiempo, en mi opinión, se lo suprimirá de la historia de la verdadera liberación de la vida. Qué grande habrá de ser la repugnancia de las generaciones futuras cuando se ocupen del legado de esta época, en la cual no gobernaban los seres humanos vivos, sino seres con apariencia de humanos y entrega a la opinión pública; por esa razón, nuestro tiempo acaso pueda ser para cualquier lejana posteridad el capítulo más oscuro y más desconocido de la historia, ya que es el más inhumano. Yo ando por las nuevas calles de nuestras ciudades y pienso que, de todas esas casas horribles que se ha construido la generación de los entregados a la opinión pública, en un siglo nada quedará ya en pie, y que entonces se habrán caído también las opiniones de esos constructores de casas. Qué esperanzados pueden estar, por el contrario, todos los que no se sienten ciudadanos de este tiempo; pues, si lo fueran, entonces servirían para contribuir a matarlo y para hundirse en el ocaso en compañía de ese tiempo suyo, desapareciendo con él — mientras que, de manera opuesta, lo que ellos quieren es que este tiempo despierte a la vida, para seguir viviendo ellos mismos en esta vida.

Pero aun cuando el futuro no nos dejase tener esperanzas de nada, — nuestra singular existencia [*Dasein*] precisamente en este ahora nos alienta de la manera más enérgica a vivir según nuestra propia medida y nuestra propia ley: ese enigma inexplicable de que vivimos precisamente hoy y tuvimos, en efecto, todo el tiempo infinito para nacer, de que no poseemos sino un hoy de corta duración y en él debemos

[2] Compárese esta exhortación con lo que dice Nietzsche en FP I, 34 [13]: «Estoy lejos de creer que he comprendido correctamente a Schopenhauer: únicamente he aprendido a comprenderme a mí mismo un poco mejor a través de Schopenhauer; es por eso por lo que yo le debo la mayor gratitud. Pero por lo general, no me parece que es tan importante —como hoy se cree— que se investigue con exactitud a cualquier filósofo y que se saque a la luz lo que él ha enseñado propiamente, en el más riguroso sentido de la palabra, y lo que no ha enseñado: tal conocimiento no es en todo caso apropiado para hombres que buscan una filosofía para su vida, y no un nuevo saber erudito para su memoria: y finalmente me parece inverosímil que algo así pueda ser realmente investigado».

[3] Sobre esta idea de la ausencia del genio gravita toda la crítica a la época moderna que Nietzsche desarrolla en esta *Intempestiva*: la modernidad es la época de la decadencia, «el período más inhumano (*unmenschlichste*) de la historia» porque es incapaz de producir y dejarse conducir por el genio. Es la misma temática que Nietzsche esboza ya en NT, en CV «El estado griego», y prosigue luego en MA.

[4] Nietzsche parafrasea aquí el subtítulo de la *Fábula de las abejas* de Mandeville, cfr. MA, 482.

mostrar por qué y para qué hemos nacido precisamente ahora. Ante nosotros mismos tenemos que responder de nuestra existencia; por consiguiente, también queremos ser sus verdaderos pilotos y no permitir que se equipare esta existencia [*Existenz*] nuestra a una casualidad desprovista de ideas. Hemos de tomarla de manera un tanto atrevida y peligrosa: en especial porque de todos modos, en el mejor y en el peor de los casos, la perderemos siempre. ¿Por qué, pues, depender de este terruño, de esta profesión, por qué prestar oídos a lo que dice el vecino? Es tan pequeñoburgués comprometerse con puntos de vista que a unos cientos de millas de distancia no comprometen ya en modo alguno. Oriente y Occidente son trazos de tiza que alguien pinta ante nuestros ojos para burlarse de nuestra cobardía. Yo quiero hacer el intento de alcanzar la libertad, se dice el alma joven; y esto se lo podría impedir el hecho de que casualmente dos naciones se odien y se hagan la guerra, o que haya un mar entre dos continentes, o bien que a su alrededor se enseñe una religión que, ciertamente, no existía unos milenios antes. Tú misma no eres nada de eso, se dice el alma. Nadie puede construirte el puente sobre el cual tú precisamente tienes que caminar sobre el río de la vida, nadie lo puede hacer, excepto tú y sólo tú. En efecto, hay innumerables senderos y puentes y semidioses que quieren llevarte por el río; pero sólo al precio de ti misma; para que te llevaran tendrías que hipotecarte y perderte. Hay un único camino en el mundo por el que no puede ir nadie, excepto tú: ¿adónde conduce? No preguntes, síguelo. ¿Quién fue el que pronunció la sentencia: «un hombre no se eleva nunca a tanta altura como cuando no sabe adónde puede llevarle su camino»[5]?

Pero ¿cómo nos encontramos de nuevo a nosotros mismos? ¿Cómo puede conocerse el ser humano? El ser humano es un asunto oscuro y velado; y si la liebre tiene siete pieles, el humano puede arrancarse la suya setenta veces siete y ni aún así podrá decir: «esto eres tú en realidad, esto ya no es envoltura.» Por lo demás, es un comienzo importuno y peligroso excavarse a sí mismo de forma semejante y descender violentamente por el camino más inmediato al pozo del ser de cada cual. Qué fácilmente se lastima el ser humano al hacerlo, de manera que ningún médico lo puede curar. Y además: para qué sería eso necesario, si, en efecto, de nuestro ser, todo da testimonio, nuestras amistades y enemistades, nuestra mirada y la forma de apretar al dar la mano, nuestra memoria y lo que olvidamos, nuestros libros y los rasgos de nuestra pluma. No obstante, para llevar a cabo el más importante de los interrogatorios tenemos el siguiente medio a nuestra disposición. Que el alma joven mire en retrospectiva su vida planteándose esta pregunta: ¿qué has amado hasta ahora con veracidad, qué ha atraído tu alma, qué la ha dominado y al mismo tiempo colmado de felicidad? Ponte ante ti la serie de estos objetos venerados, y quizá a través de su ser y de su respectiva continuación te ofrezcan una ley, la ley fundamental de tu propio sí-mismo (*Selbst*). Compara estos objetos, mira cómo cada uno completa, amplía, sobrepuja, transfigura a los otros, cómo todos ellos forman una escalera por la que hasta ahora has ido subiendo hacia ti mismo; pues tu verdadero ser no se halla oculto en lo hondo de ti, sino inmensamente elevado por encima de ti o, cuando menos, por encima de lo que habitualmente consideras como tu yo. Tus verdaderos educadores y moldeadores te descubren el verdadero sentido originario y la materia fundamental de tu ser, algo que es totalmente ineducable e inmoldeable, pero que en todo caso también es difícilmente accesible, y que está atado y paralizado: los únicos que pueden ser tus educa-

[5] Oliver Cromwell en R. W. Emerson, Versuche, trad. de G. Fabricius, Hannover, 1858, p. 237, [BN]. Este pasaje lo subrayó Nietzsche varias veces.

dores son tus libertadores. Y éste es el secreto de toda formación: la formación no presta miembros artificiales, narices de cera, ojos con lentes correctoras, — al contrario, lo que estos dones pueden ofrecer no es más que la imagen degradada de la educación. Porque la educación es liberación, limpieza de todas las malas hierbas, de los escombros, de los gusanos que quieren atacar los tiernos gérmenes de las plantas, es irradiación de luz y calor, amoroso murmullo de lluvia nocturna, es imitación y adoración de la naturaleza allí donde ésta da muestras de sentimiento maternal y misericordioso, y es consumación de la naturaleza cuando previene los ataques crueles e inmisericordes de ésta y la encauza hacia lo bueno, cuando cubre con un velo las manifestaciones de su talante de madrastra y de su triste falta de comprensión.

Ciertamente, hay otros medios de encontrarse, de llegar uno a sí mismo desde el aturdimiento en el que habitualmente nos desenvolvemos como en una turbia nube, pero no conozco ninguno mejor que hacer memoria de nuestros educadores y moldeadores. Y por eso hoy quiero recordar, así pues, a un maestro de doctrina y de disciplina del que he de gloriarme, *Arthur Schopenhauer* — para en posteriores ocasiones recordar a otros.

2[6]

Si quiero describir el acontecimiento que fue para mí esa primera mirada que lancé a los escritos de Schopenhauer, entonces he de estar autorizado a detenerme un poco en una representación que, en mi juventud, fue tan frecuente y tan acuciante como casi ninguna otra. Cuando en épocas anteriores me entregaba a mis deseos con todo el placer de mi corazón, me imaginaba que el destino me ahorraría el horrible esfuerzo y la horrible obligación de educarme a mí mismo, gracias a lo siguiente: a que, a su debido tiempo, encontraría de educador a un filósofo, a un verdadero filósofo, a quién podríamos obedecer sin ulteriores vacilaciones por tener más confianza en él que en nosotros mismos. En tales circunstancias, no dejaba de preguntarme: ¿qué principios serían aquellos según los cuales ese filósofo te educaría? Y reflexionaba sobre qué diría él de las dos máximas de la educación que están de moda en nuestro tiempo. Una exige que el educador deba conocer pronto el punto fuerte verdaderamente propio de sus discípulos y pueda orientar, a continuación, todas las fuerzas y energías y toda la luz del sol precisamente hacia dicho punto, para ayudar así a esa única virtud a que alcance una madurez y una fecundidad genuinas. La otra máxima quiere, por el contrario, que el educador estimule todas las fuerzas existentes, que las cuide y las lleve a una armónica relación entre ellas. Ahora bien, a aquel que tiene una decidida tendencia a la orfebrería ¿se le debería obligar por ello a que se dedicara forzosamente a la música? ¿Se debe dar la razón al padre de Benvenuto Cellini por haber obligado una y otra vez a su hijo a practicar el «dulce cuernecillo», es decir, a la tarea a la que éste llamaba «el maldito tocar el pito»?[7] A esto, en dotes tan fuertes y tan claramente manifiestas, no se le ha de dar la razón; y, por consiguiente, ¿acaso debería aplicarse esa máxima de la formación armónica

[6] Hay un esquema de la temática de este capítulo, con sugerencias para los tres siguientes, en FP I, 34 [47].

[7] Cfr. B. Cellini, *Vita*, I, 2, que Nietzsche conocía por la célebre traducción alemana de Goethe. Sobre este pasaje, cfr. FP I, 30 [9].

solamente a las naturalezas más débiles, en las cuales hay ciertamente un nido entero de necesidades e inclinaciones que, sin embargo, ya sea tomadas en conjunto o por separado, no llegan a significar mucho? Pero ¿dónde encontramos en definitiva la totalidad armoniosa y el acorde polifónico en una única naturaleza, dónde consideramos la armonía con mayor admiración que precisamente en personas como Cellini, en quienes conocer, desear, amar, odiar, todo tiende hacia un punto central, hacia una fuerza radical, configurándose ahí mismo, gracias precisamente a la preponderancia coercitiva y dominante de ese centro vivo, un sistema armonioso de movimientos complementarios, tanto horizontales como verticales? Así pues, ¿y si ambas máximas no fueran en absoluto antitéticas? ¿Acaso una solamente dice que el ser humano debe tener un centro, y la otra, que debe tener también una periferia? Ese filósofo educador con el que yo soñaba no sólo sería capaz de descubrir la fuerza central, también sabría evitar que ésta actuase de forma destructiva contra las otras fuerzas: su tarea educativa consistiría más bien, a mi parecer, en transformar al ser humano entero en un sistema solar y en un sistema planetario dotados de vivos movimientos, y en conocer la ley de su mecánica superior[8].

Entre tanto, este filósofo me faltaba y yo intentaba esto y lo de más allá; me di cuenta de cuán miserable es el aspecto que tenemos nosotros, los seres humanos modernos, frente a griegos y romanos, incluso sólo en lo que respecta a la comprensión seria y rigurosa de las tareas educativas. Es posible recorrer Alemania entera con un deseo así en el corazón, en especial todas las universidades, y no encontraremos lo que buscamos; por supuesto, deseos mucho más modestos y más simples se quedarán aquí por satisfacer. Quien quisiese, por ejemplo, formarse seriamente como orador entre los alemanes, o quien tuviera el propósito de ir a una escuela de escritores, no encontraría en ningún lugar ni maestro ni escuela; parece que aquí no se haya pensado todavía que hablar y escribir son artes que no pueden adquirirse sin una dirección muy cuidadosa y sin años de muy esforzado aprendizaje. Pero nada muestra de manera más clara y vergonzante la presuntuosa complacencia consigo mismos de nuestros coetáneos como la indigencia, mitad mezquina mitad sin ideas, de las demandas que hacen a educadores y maestros. ¡Qué no se admite, incluso entre nuestras gentes más distinguidas y mejor educadas, bajo el nombre de preceptor, qué mezcolanza de cabezas extravagantes e instalaciones envejecidas es designada a menudo como «instituto de bachillerato» y tenida por buena, qué nos satisface a todos nosotros como establecimiento máximo de formación, como universidad, qué guías, qué instituciones, comparados con la dificultad de la tarea de educar a un ser humano para que se convierta en un ser humano[9]! Incluso la muy admirada manera con la que los doctos[10] alemanes se dedican a su ciencia muestra, ante todo, lo siguiente, que en su tesón piensan en la ciencia más que en la humanidad, y que se les enseña a sacrificarse por ella como un destacamento perdido para que atraigan una y otra vez a nuevas generaciones a tal sacrificio. El trato con la ciencia, cuando no está dirigido y delimitado por

[8] Una primera versión de estas reflexiones se encuentra en FP I, 29 [204].

[9] Cfr. los fragmentos póstumos y las conferencias no publicadas sobre estos temas, en especial el escrito póstumo que las recoge titulado *Sobre el futuro de nuestras instituciones de formación*.

[10] Comienzan aquí las consideraciones críticas sobre los doctos o eruditos, que se hallan previamente en abundantes fragmentos póstumos, p. ej.: FP I, 19 [261, 262, 263, 274, 275, 283, 285, 289, 290], que continuarán sobre todo en el cuaderno 29, y de manera particular cuando Nietzsche pensó dedicar toda una consideración intempestiva al tema de «el docto (o erudito)», cfr. FP I, 29 [163]. Esta cuestión le interesó siempre, como demuestra una importante sección de *Más allá del bien y del mal*.

ninguna máxima superior de la educación, sino que cada vez está más desprovisto de cadenas según el exclusivo principio «cuanto más, mejor», es, ciertamente, tan nocivo para los doctos como la doctrina económica del *laisser faire* para la moralidad de pueblos enteros[11]. Quién sabe aún que la educación de los doctos, cuya humanidad no se debe abandonar ni se debe dejar que se seque por completo, es un problema extremadamente difícil — y, en efecto, se puede ver con los ojos esta dificultad si se presta atención a los numerosos ejemplares que mediante una irreflexiva y demasiado temprana dedicación a la ciencia han crecido torcidos y agraciados con una joroba. Pero hay un testimonio todavía más importante de la ausencia de toda educación superior, un testimonio más importante y más peligroso y, sobre todo, mucho más general. Si resulta claro de inmediato por qué no se puede educar ahora a un orador, a un escritor —porque para ellos justamente no hay educadores—; si resulta casi igual de claro por qué un docto tiene que convertirse ahora en retorcido y alambicado —porque la ciencia, o sea, un *abstractum* inhumano, es la que debe educarle— entonces uno acaba por preguntarse: ¿dónde se hallan propiamente para todos nosotros, doctos y no doctos, nobles y humildes, nuestros modelos morales y aquellos de nuestros contemporáneos que merecen renombre, dónde está el contenido visible de toda moral creadora en este tiempo? ¿Adónde ha ido a parar realmente toda la reflexión sobre cuestiones morales, unas cuestiones de las que, en efecto, se han ocupado todas las sociedades nobles y desarrolladas en todos los tiempos? Ya no hay ni personas con renombre ni reflexión alguna que sean de esa especie; de hecho, se vive del capital de moralidad heredado, que nuestros antecesores acumularon y que nosotros no sabemos aumentar, sino sólo dilapidar; en nuestra sociedad, o bien no se habla en absoluto sobre tales cosas, o bien se hace con una torpeza y una inexperiencia naturalistas que han de provocar repugnancia. Se ha llegado así al punto en que nuestras escuelas y maestros prescinden simplemente de una educación moral o se conforman con formalidades: y en que el término «virtud» es una palabra con la que ni el maestro ni los discípulos pueden ya imaginarse nada, una palabra anticuada de la que burlarse — y malo si uno no se burla, pues entonces se estará fingiendo.

La explicación de esta lasitud y del estado de marea baja de todas las fuerzas morales es difícil y complicada; pero nadie que tome en consideración la influencia del cristianismo victorioso sobre la moralidad de nuestro mundo antiguo deberá pasar por alto la reacción del cristianismo en decadencia, es decir, su destino cada vez más probable en nuestro tiempo. El cristianismo, mediante la altura de su ideal, sobrepujó de tal modo los sistemas morales antiguos y la naturalidad que de manera similar en todos predominaba, que ante esta naturalidad se llegó a sentir indiferencia y asco; sin embargo, posteriormente, cuando aún se conocía lo mejor y más elevado, pero ya no se era capaz de realizarlo, no se pudo volver ya, por mucho que se quiso, a lo bueno y elevado, esto es, a aquella virtud de los antiguos. El ser humano moderno vive en este vaivén entre el cristianismo y la Antigüedad, entre una cristiandad de las costumbres timorata o engañosa y una emulación de lo antiguo igualmente pusilánime y apocada, y en esta oscilante situación se encuentra mal; el miedo heredado ante lo natural y, una vez más, la renovada atracción de esta naturalidad, el deseo de encontrar un asidero en algún lugar, la impotencia de su conocimiento, que se tambalea de acá para allá entre lo bueno y lo mejor, todo ello genera en el alma moderna un desaso-

[11] Sobre el *laissez faire, laissez aller* tanto en la ciencia como en la economía política, cfr. FP I, 19 [28] y 19 [262], así como FP I, 29 [22, 24, 26, 52, 222].

siego y una confusión que la condenan a ser estéril y a no tener alegría. Nunca se necesitó tanto a los educadores morales y nunca fue tan improbable encontrarlos; en los tiempos en que los médicos son de extrema necesidad, en las grandes epidemias, es cuando ellos corren más peligro. Porque ¿dónde están los médicos de la humanidad moderna que se mantienen ellos mismos sobre sus propios pies de manera tan firme y tan sana que aun puedan sostener a otro y guiarle de la mano [12]? En las mejores personalidades de nuestro tiempo se encuentra un cierto oscurecimiento y sofoco, un eterno disgusto por la lucha que se libra en su pecho entre simulación y sinceridad, una inquietud en la confianza en sí mismos — y todo ello les hace enteramente incapaces de ser a la vez, en el camino a tomar y en la disciplina a seguir, guías y maestros de los otros.

Así pues, no deja de ser en realidad sino una ensoñación de mis propios deseos el hecho de que me imaginase que podía encontrar como educador a un verdadero filósofo, un filósofo que sería capaz de elevarme por encima de la insuficiencia, de esa insuficiencia específica de nuestro tiempo, y un filósofo que me enseñaría de nuevo a ser *sencillo* y *sincero* en el pensamiento y en la vida, es decir, a ser intempestivo, tomando esta palabra en su significado más hondo; pues los seres humanos se han hecho ahora tan múltiples y complicados, que han de ser insinceros cuando quieren realmente hablar, formular sus afirmaciones y obrar en consecuencia.

En tales apuros, necesidades y deseos conocí yo a Schopenhauer[13].

Formo parte de los lectores de Schopenhauer que, después de haber leído una primera página escrita por él, saben con seguridad que leerán todas las demás y que atenderán cada una de las palabras que haya podido decir. Mi confianza en él fue inmediata y hoy sigue siendo la misma de hace nueve años[14]. Para expresarme de una manera inteligible, aunque inmodesta y necia: yo lo comprendí como si hubiera escrito expresamente para mí. De ahí proviene el que nunca haya encontrado en él una paradoja, aunque sí, aquí y allá, algún pequeño error; pues ¿qué son las paradojas sino afirmaciones que no inspiran confianza, porque el autor las hizo también sin verdadera confianza, ya que con ellas quería brillar, seducir y, sobre todo, aparentar? Schopenhauer no quiere nunca aparentar: pues escribe para sí, y a nadie le gusta que le engañen, y muchísimo menos a un filósofo que incluso se pone como norma lo siguiente: ¡no engañes a nadie, ni tampoco a ti mismo! No engañes ni siquiera con el complaciente engaño social que conlleva casi toda conversación, y que los escritores imitan de modo un poco inconsciente; y aún menos con el engaño más consciente de la engreída tribuna de los oradores y con los medios artificiales de la retórica. Al contrario, Schopenhauer habla consigo mismo: o, si uno se empeña en imaginárselo con

[12] Como documenta FP I, 23 [15], Nietzsche en ocasiones pensó en una obra que se titularía «El filósofo como médico de la cultura».

[13] Nietzsche descubrió la obra capital de Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, entre finales de octubre y comienzos de noviembre de 1865 en una librería de lance en Leipzig en su segundo año de estudiante universitario. Lo cuenta muy bien en un texto autobiográfico sobre sus dos primeros años en Leipzig que pertenece a sus papeles redactados entre los meses finales de 1867 y los de comienzos de 1868.

[14] Véase, sin embargo, lo que Nietzsche escribe cuatro años después: «Mi desconfianza frente al sistema *desde el comienzo*. Se puso de relieve la *persona*, él, *típico* como filósofo y promotor de la cultura. Sin embargo, la *veneración general* se adhirió a lo que había de *efímero* en su doctrina, a aquello que *no* marcó su vida — en contraposición a mí. La producción del filósofo fue la única influencia válida *para mí* — pero *a mí* mismo me resultó un obstáculo la superstición del *genio*. Cerrar los ojos». FP II 1.ª, 30 [9]. Cfr. también la carta a Cósima de 19 de diciembre de 1876.

un oyente, piénsese en un hijo al que su padre *instruye*[15]. *Su hablar es una forma de* expresarse honesta, áspera, cordial, ante un oyente que escucha con amor. Nos hacen falta escritores así. La poderosa sensación de bienestar del hablante nos envuelve con el primer sonido de su voz; nos pasa como cuando entramos en el bosque de la montaña, que respiramos hondo y de pronto nos volvemos a sentir bien. Hay aquí un aire vigorizante, siempre del mismo tipo, ésa es la sensación que tenemos; hay aquí una cierta candidez y una naturalidad inimitables, como la que tienen los seres humanos que son señores de sí mismos, y que en sí mismos se hallan en casa, en una casa muy rica, ciertamente: en contraposición con los escritores que son ellos mismos los primeros en asombrarse si, por una vez, han sido ingeniosos, y su exposición se vuelve entonces algo desasosegada y antinatural. De modo que, cuando Schopenhauer habla, aún nos recuerda menos al docto, el cual tiene miembros rígidos y torpes por naturaleza y es estrecho de pecho y, por ello, interviene de modo esquinado, cohibido o afectado; mientras que, por otra parte, el alma de Schopenhauer, ruda y semejante en alguna medida a los osos[16], enseña no tanto a añorar, como a rechazar la flexibilidad y la gracia cortesanas de los buenos escritores franceses, pero en él nadie descubrirá el aparente afrancesamiento, imitado y, por así decirlo, sobreplateado, del que tanto alarde hacen los escritores alemanes. El modo de expresión de Schopenhauer me recuerda en ocasiones un poco a Goethe, pero, descontando esa excepción, en modo alguno a modelos alemanes[17]. Pues él sabe decir lo profundo de modo sencillo, lo conmovedor sin retórica, lo estrictamente científico sin pedantería: y ¿de qué autor alemán lo habría podido aprender? También se mantiene incontaminado de la manera sutil, excesivamente movediza y —dicho sea con permiso— bastante poco alemana de Lessing: lo cual constituye un gran mérito, ya que en cuanto a la exposición en prosa Lessing es el más seductor de los autores alemanes. Y para no callarme por más tiempo lo más elevado que puedo decir de su modo de exposición, le aplicaré su propia sentencia, «un filósofo tiene que ser muy honesto para no servirse de recursos poéticos o retóricos». En la época de las opiniones públicas afirmar que la honestidad es algo, e incluso que es una virtud, forma parte, por descontado, de las opiniones privadas, que están prohibidas; y por eso no habré alabado a Schopenhauer, sino que sólo lo habré caracterizado, si repito: él es honesto, también como escritor; y hay tan pocos escritores honestos, que se debería desconfiar propiamente de todos los seres humanos que escriben. Sólo conozco un escritor al que, en cuanto a honestidad, pongo junto a Schopenhauer, e incluso aun más alto: ese escritor es Montaigne. Que un ser humano así haya escrito es algo gracias a lo cual se ha multiplicado de veras el placer de vivir en esta tierra. A mí al menos me sucede que, desde que conocí a esta alma libérrima y poderosísima, he de decir lo que él dice de Plutarco: «me bastó con que le diera una mirada para que me creciese una pierna o un ala»[18]. Si hubiera que

[15] «Era solícito como un padre: esto explica todos los rasgos desagradables de su personalidad, su relación con literatos como Frauenstädt.» FP I, 19 [53].

[16] «Schopenhauer es rudo, como Lutero. Hasta ahora es el modelo más riguroso de un prosista alemán, ninguno ha tomado tan en serio la lengua y los deberes que ella impone.» FP I, 35 [11].

[17] Comienzan aquí las referencias a la relación de Schopenhauer con Goethe. Conviene tener presente que ya FP I, 19 [272] dice: «Schopenhauer — profundiza la visión del mundo de la cultura de Goethe y Schiller.»

[18] En un ejemplar de este escrito Nietzsche anotó al margen de este pasaje lo siguiente: «traducción incorrecta». El error se lo había expuesto con precisión su amiga Marie Baumgartner en la carta que le escribió el 3 de abril de 1875, carta que Niertzsche contestó y agradeció en su carta del

asumir la tarea de encontrar en la tierra una patria y un hogar, yo con él la podría realizar.

Schopenhauer aún tiene en común con Montaigne una segunda característica, además de la honestidad: una genuina serenidad que alegra. *Aliis laetus, sibi sapiens* [alegre para otros, sabio para sí]. Hay, en efecto, dos clases muy diferentes de serenidad. El verdadero pensador alegra y reconforta siempre, ya sea que exprese su seriedad o su broma, su visión humana o su indulgencia divina; sin gestos malhumorados, sin manos temblorosas, sin ojos llorosos, sino con seguridad y sencillez, con coraje y fortaleza, acaso de modo algo caballeresco y duro, pero en todo caso como un vencedor: y esto es precisamente lo que alegra de manera más honda e íntima, ver al dios vencedor junto a todos los monstruos que ha combatido. Por el contrario, la serenidad que a veces se encuentra en escritores mediocres y en pensadores de corto aliento hace que su lectura nos empobrezca: como lo experimenté yo, por ejemplo, con la serenidad de David Strauss. Francamente, uno se avergüenza de tener a tales contemporáneos serenos, porque ellos comprometen la época y nos comprometen a nosotros, los humanos que en ella vivimos, ante la posteridad[19]. Semejantes aprendices de la serenidad no ven en absoluto los sufrimientos ni los monstruos que, como pensadores, ellos pretenden descubrir y combatir; y por eso su serenidad provoca disgusto, porque engaña: pues quiere seducir de manera que se tenga la creencia de que en ese trance, luchando, se ha conseguido una victoria. En el fondo, ciertamente, sólo hay serenidad donde hay victoria; y esto vale tanto para las obras de los verdaderos pensadores como para toda obra de arte. Aunque el contenido sea siempre tan terrible y tan serio como lo es justamente el problema de la existencia: la obra sólo tendrá un efecto agobiante y mortificante si el pensador a medias y el artista a medias han extendido por encima de ese problema la bruma de su insuficiencia; mientras que al ser humano nada puede tocarle en suerte que sea más alegre ni mejor que estar cerca de alguno de los que cuentan con abundantes victorias, quienes, puesto que han pensado lo más hondo, han de amar precisamente lo más vivo y, como sabios, terminan inclinándose ante lo bello. Ellos hablan realmente, no balbucean ni tampoco cotorrean imitaciones; se mueven y viven realmente, no de la manera tan siniestramente enmascarada como otras veces suelen vivir los humanos: por eso cerca de ellos nos sentimos al fin realmente bien, nos sentimos humanos y nos sentimos naturales, y, como Goethe, podríamos exclamar: «¡Qué cosa tan extraordinaria y deliciosa es un ser vivo! ¡qué adecuado es a su estado, qué verdadero es, cuánto ser tiene (*wie seiend*)![20]»

Yo no describo otra cosa que la primera impresión en cierto modo fisiológica que Schopenhauer produjo en mí, esa mágica difusión de la fuerza íntima de una criatura de la naturaleza sobre otra que acontece con el primero y el más leve de los contactos;

día 7 de abril de 1875 a esa amiga, cfr. Nietzsche, F., *Correspondencia, vol. III, Enero 1875 - Diciembre 1879*. Ed. dirigida por L. E. de Santiago, trad. de A. Rubio, Trotta, Madrid, 2009, pp. 59-60. En su biblioteca Nietzsche tenía dos ediciones de los *Essais* de Montaigne, *Essais avec de notes de tous les commentateurs*, París, 1864 y *Versuche, nebst des Verfassers Leben, nach der neuesten Ausgabe des Herrn Peter de Coste, ins Deutsche übers.*, 3 vols, Leipzig, 1853-1854.

[19] David Strauss había calificado la filosofía de Schopenhauer de «malsana e infructuosa». Nietzsche le critica duramente en DS por su optimismo ingenuo, su desconsideración por las desgracias del ser humano y su neohegelianismo superficial. También critica, por ello mismo, a Dühring, que había atacado a Schopenhauer en su obra *El valor de la vida* (1865), como puede apreciarse en FP II 1.ª, 21 [13].

[20] Cfr. Goethe, J. W., *Tagebuch der italienischen Reise*, IV, 9, octubre de 1786.

y si ahora analizo retrospectivamente esa impresión, la encuentro compuesta de tres elementos, de la impresión de su honestidad, de la de su serenidad y de la de su constancia[21]. Schopenhauer es honesto porque se habla a sí mismo y porque escribe para sí mismo, es sereno, porque mediante el pensamiento ha vencido lo más difícil, y es constante, porque tiene la obligación de ser así. Su fuerza asciende como una llama cuando se calma el viento, recta y ligera hacia lo alto, inequívoca, sin temblor ni inquietud. Él encuentra su camino en toda ocasión, sin que ni siquiera percibamos que lo ha buscado; antes bien, como obligado por una especie de ley de la gravedad, corre hacia allí de manera muy firme y veloz, manifiestamente inevitable. Y quien haya sentido en alguna ocasión lo que puede significar en nuestra híbrida humanidad del presente el hecho de encontrar de una vez un ser natural íntegro, afinado, pendiente de sus propios goznes y con amplia movilidad, imparcial y sin trabas, comprenderá mi felicidad y mi admiración cuando encontré a Schopenhauer: tuve el presentimiento de que en él había encontrado a ese educador y filósofo que yo andaba buscando durante tanto tiempo. Ciertamente, sólo en forma de libro: y eso fue un defecto grande. Tanto más me esforcé entonces por ver a través del libro y por imaginarme a la persona viva cuyo gran testamento tenía que leer, una persona que prometía hacer herederos suyos sólo a quienes quisieran y pudieran ser más que sus meros lectores: a saber, a sus hijos y discípulos.

3[22]

Para mí un filósofo es importante en la justa medida en que esté en condiciones de dar ejemplo[23]. No hay duda ninguna de que mediante el ejemplo puede arrastrar tras de sí a pueblos enteros; la historia de la India, que es prácticamente la historia de la filosofía india, lo prueba. Pero ese ejemplo se ha de dar mediante la vida visible y no meramente con libros, es decir, tal como enseñaban los filósofos de Grecia, mediante el rostro, la actitud, el vestido, la comida y las costumbres más que con la palabra o sólo con la escritura[24]. ¡Cuánto nos falta en Alemania para esta valiente visibilidad de una vida filosófica, aún falta todo; muy lentamente se liberan aquí los cuerpos, cuando los espíritus parecen emancipados hace ya tiempo; y, con todo, es sólo una ilusión que un espíritu sea libre y autónomo, si esa conquistada ruptura de cortapisas —que, en el fondo, es autolimitación creadora— no se demuestra una y otra vez de la mañana a la noche mediante cada mirada y cada paso. Kant se aferró a la universidad, se sometió a los gobiernos, continuó en la apariencia de una fe religiosa y soportó estar entre colegas y estudiantes: es, pues, natural que su ejemplo generara sobre todo profesores de universidad y filosofía de profesores. Schopenhauer gasta pocos cumplidos con las castas de doctos, se aísla, aspira a la independencia del

[21] FP I, 34 [48] apunta como características del escritor estas tres: «honesto / jovial [o sereno] / *humano* (no senil) y no sentimental, no se lamenta.»

[22] FP I, 34 [36] contiene un esquema para los capítulos 3-6 de esta *Intempestiva*.

[23] Esta tesis preocupa a Nietzsche, en especial durante la redacción de su inacabado escrito póstumo *La filosofía en la época trágica de los griegos*. FP I, 19 [31] dice: «Hay que designar el método con el que ha de vivir el hombre filósofo.» Durante el verano-otoño de 1873 prosiguen estas consideraciones, cfr. el FP I, 29 [205]. Persisten en la primavera-verano de 1874, cfr. FP I, 34 [37].

[24] Nietzsche vuelve a subrayar aquí el carácter ideal de la figura del filósofo, en términos parecidos a como hiciera en BA y en PHG.

Estado y de la sociedad —éste es su ejemplo, éste es el modelo que ofrece— comenzando aquí por lo más externo. Pero en la liberación de la vida filosófica todavía se desconocen entre los alemanes muchos grados, que no podrán seguir siempre ignorados[25]. Nuestros artistas viven con más audacia y honestidad; y el ejemplo más poderoso que tenemos ante los ojos, el de Richard Wagner, muestra cómo el genio no debe tener miedo de entrar en la contradicción más enconada con las formas y órdenes existentes, si quiere sacar a luz el orden y la verdad superiores que viven en él. Pero la «verdad» de la que tanto hablan nuestros profesores universitarios parece ser, ciertamente, una entidad más modesta, de la que no hay que temer ningún desorden ni cosa extraordinaria alguna: es una criatura cómoda y apacible que asegura una y otra vez a todos los poderes existentes que, si es por ella, nadie deberá tener la menor molestia; y que ella, en efecto, sólo es «ciencia pura». Así pues: lo que yo quería decir es que la filosofía en Alemania ha de olvidarse cada vez más de ser «ciencia pura»: y en ello precisamente radica el ejemplo de ese humano llamado Schopenhauer[26].

Pero es un milagro y en absoluto una cosa menor el hecho de que fuera creciendo hasta alcanzar este ejemplo humano: pues le amenazaban tanto en el exterior como en su interior los peligros más descomunales, unos peligros que hubieran aplastado o destrozado a cualquier criatura más débil. A mi parecer, había una alta probabilidad de que el ser humano Schopenhauer sucumbiera para dejar tras de sí, como residuo, en el mejor de los casos, «ciencia pura»: pero, incluso eso, sólo en el mejor de los casos; lo más probable es que no hubieran quedado restos ni de su ser humano ni de esa ciencia.

Un inglés moderno describe el peligro más general que acecha a las personas extraordinarias que viven en una sociedad atada a lo ordinario, del modo siguiente: «tales caracteres extraños primero se doblegan, luego se tornan melancólicos, después enferman, y por último se mueren. Un Shelley no hubiera podido vivir en Inglaterra y una raza de Shelleys hubiera sido imposible»[27]. Nuestros Hölderlin y Kleist y tantos otros se perdieron a causa de esa condición extraordinaria suya y no soportaron el clima de la llamada formación alemana; y sólo naturalezas de bronce como Beethoven, Goethe, Schopenhauer y Wagner son capaces de resistir[28]. Pero incluso en ellos se muestra el efecto de la lucha extremadamente fatigosa y de la correspondiente crispación en muchos rasgos y arrugas: su respirar se produce con más dificultad y su tono es con facilidad demasiado violento. Aquel diplomático experimentado que había visto a Goethe y hablado con él sólo superficialmente, dijo a sus amigos: *Voilà un homme, qui a eu de grands chagrins!* — que Goethe tradujo así: «¡he aquí uno de esos que han tenido que partirse el pecho!» «Si en los rasgos de nuestro rostro no se puede borrar la huella del sufrimiento superado, de la actividad llevada a cabo,» aña-

[25] Una primera y muy crítica versión de lo aquí expuesto se encuentra en FP I, 30 [18]

[26] Las relaciones entre la filosofía y la ciencia son uno de los temas centrales de la reflexión nietzscheana: «No se trata de destruir la ciencia, sino de *dominarla*. En todos sus fines y en todos sus métodos depende completamente de ideas filosóficas, *pero ella se olvida de esto fácilmente. La filosofía dominante, sin embargo, debe reflexionar también sobre el problema de hasta qué punto puede crecer la ciencia: ¡la filosofía tiene que fijar el* VALOR!». FP I, 19 [24].

[27] Como demostró J. Salaquarda, ese «inglés moderno» se refiere a Walter Bagehot, y Nietzsche lo cita a partir de su obra *Der Ursprung der Nationen. Betrachtungen über den Einfluss der natürlichen Zuchtwahl und der Vererbung auf die Bildung politischer Gemeinwesen*, Leipzig, 1874, p. 167, ejemplar que tenía en su biblioteca. Salaquarda indicó que Nietzsche había hecho una cita incorrecta, ya que Bagehot dice que Shelley no hubiera podido vivir en «Nueva Inglaterra».

[28] En una anotación manuscrita Nietzsche había escrito en primer lugar «Lutero».

de él, «no es de extrañar que todo lo que quede de nosotros y de nuestro esfuerzo lleve esa misma huella»[29]. Y esto lo dice Goethe, a quien nuestros filisteos de la formación señalan como el más feliz de los alemanes, para demostrar de ese modo la tesis de que entre ellos tiene que ser posible, en efecto, llegar a ser feliz — con la segunda intención de que no haya que perdonar a nadie que entre ellos se sienta infeliz y solitario. Por esa razón, e incluso con gran crueldad, han establecido y explicado en la práctica el prinçipio de que en todo aislamiento hay siempre una culpa secreta[30]. Pues bien, el pobre Schopenhauer también tenía en el corazón una culpa secreta semejante, concretamente la de estimar su filosofía más que a sus contemporáneos; y fue además muy infeliz al saber precisamente por Goethe que, para salvar la existencia de su filosofía, tenía que defenderla a toda costa de la indiferencia de sus contemporáneos; pues hay una especie de censura inquisitorial en la que, según el juicio de Goethe, los alemanes han ido lejos; se llama: silencio inquebrantable. Y con ello cuando menos ya se consiguió que la mayor parte de la primera edición de la obra principal de Schopenhauer tuviera que ser convertida en pasta de papel[31]. El inminente peligro de que su gran obra, simplemente por indiferencia, quedara reducida de nuevo a nada, le llevó a una inquietud terrible y difícil de controlar; no aparecía ni un solo adepto de relevancia. Nos entristece verle a la caza de cualquier indicio de su notoriedad; y su triunfo final, sonado y clamoroso, llegado ya el momento en que efectivamente se le leía (*«legor et legar»*), tiene algo de doloroso y conmovedor. Precisamente todos esos rasgos en que él no deja que se note la dignidad del filósofo muestran a la persona sufriente que teme por sus bienes más nobles; así, le atormentaba la preocupación de perder su modesto patrimonio y acaso no poder ya mantener su posición pura y verdaderamente antigua respecto a la filosofía; así, se equivocó a menudo en su exigencia de seres humanos enteramente dispuestos a confiar en él y prestos a compartir sus sufrimientos, de manera que tuvo que volver una y otra vez con una mirada melancólica a su perro fiel. Él era por entero y por completo un eremita — no le consoló ni un solo amigo de talante verdaderamente similar — y entre uno y ninguno media aquí, como siempre entre algo y nada, una infinitud. Nadie que tenga verdaderos amigos sabe qué es la verdadera soledad, aunque tenga a su alrededor el mundo entero en su contra[32]. — Ay, bien me doy cuenta de que no sabéis qué es el aislamiento. Allí donde ha habido sociedades, gobiernos, religiones, opiniones públicas, que dispusiesen de mucho poder, en una palabra, allí donde haya habido una tiranía, allí se ha odiado al filósofo solitario; pues la filosofía ofrece al ser humano un asilo en el que ninguna tiranía puede penetrar, la caverna de la interioridad, el laberinto del pecho: y eso fastidia a los tiranos. En esa cueva se ocultan los solitarios: pero también en ese enclave acecha a los solitarios el mayor peligro. Estos seres humanos que han refugiado su libertad en la zona interior, también tienen que vivir exteriormente, han de hacerse visibles, han de dejarse ver; ellos mantienen innumerables relaciones humanas por nacimiento, residencia, educación, patria, azar, e importunidad ajena; asimismo se les suponen innumerables opiniones, simplemente porque son las que predominan; toda gesticulación facial que no sea una explícita negación, vale como

[29] Cfr. IGB, 209.

[30] Cfr. M, 499.

[31] Sobre la destrucción de la primera edición de la obra capital de Schopenhauer hay varias referencias en los fragmentos póstumos, cfr. FP I, 19 [53, 203].

[32] «Característica de Schopenhauer: el solitario en la más alta sociedad.» FP I, 19 [8].

aprobación; todo movimiento de la mano que no destruye, es interpretado como asentimiento. Estos solitarios y libres de espíritu saben muy bien — que de continuo y en cualquier sitio parecen diferentes de lo que piensan: mientras ellos no quieren nada más que verdad y honestidad, a su alrededor hay una red de malentendidos; y su vehemente deseo no puede impedir, ciertamente, que permanezca sobre sus acciones una neblina de opiniones falsas, de acomodación, de concesiones a medias, de silencio indulgente, de interpretación equivocada. Ello condensa una nube de melancolía sobre su frente: pues tales naturalezas odian más que a la muerte el hecho de que aparentar sea una necesidad; y tal exasperación permanente por todo eso los convierte en volcánicos y amenazadores. De cuando en cuando toman venganza de la violenta ocultación de sí mismos, de su forzada cautela. Salen de su caverna con terribles expresiones en la cara; sus palabras y sus obras son entonces explosiones, y es posible que se arruinen a sí mismos. Schopenhauer vivía de este modo tan peligroso. Precisamente tales solitarios necesitan amor, necesitan compañeros ante quienes puedan ser tan abiertos y sencillos como lo son ante sí mismos, compañeros en presencia de los cuales desaparezca la crispación de la reticencia y del fingimiento. Apartad a estos compañeros y generaréis un peligro en aumento; Heinrich von Kleist sucumbió a esta falta de amor, y el antídoto más terrible contra las personas extraordinarias es empujarlas a que se recluyan hondamente en sí mismas de tal modo, que cada reaparición suya se convierta en una erupción volcánica. No obstante, vuelve a haber siempre un semidiós que soporta vivir bajo condiciones tan terribles, que soporta vivir victoriosamente; y, si queréis escuchar sus cantos solitarios, escuchad música de Beethoven[33].

Éste fue el primer peligro a cuya sombra creció Schopenhauer: el aislamiento. El segundo se llama: la desesperación de la verdad. Este peligro acompaña a todo pensador que sigue su camino a partir de la filosofía kantiana, presuponiendo que sea un ser humano vigoroso y entero en el sufrir y el apetecer, y no una traqueteante máquina de pensar y calcular. Pero ahora todos nosotros sabemos muy bien en qué vergonzosa situación se está al hacer precisamente esa presuposición; en efecto, me parece como si tan sólo en poquísimos seres humanos hubiera intervenido Kant de un modo vivo y les hubiera transformado la sangre y los humores. Es verdad que, como puede leerse por todas partes, desde la hazaña de este docto silencioso debe haber estallado una revolución en todos los campos del espíritu; pero yo no puedo creerlo. Pues no lo veo claramente en los seres humanos que, como tales, tendrían sobre todo que haberse revolucionado ellos mismos, antes de que pudieran hacerlo campos enteros, fueran éstos los que fueran. Pero tan pronto como Kant empezara a ejercer una influencia popular, la percibiríamos en la forma de un escepticismo y un relativismo disolventes y desintegradores; y sólo en los espíritus más activos y nobles, los de quienes nunca han aguantado en la duda, entraría en el lugar de ésta esa conmoción y esa desesperación de toda verdad, como las vivió, por ejemplo, Heinrich von Kleist por haber sufrido el efecto de la filosofía kantiana. «Hace poco, escribe él en una ocasión en su conmovedor estilo, entré en conocimiento con la filosofía kantiana — y ahora te he

[33] Ésta es una de las pocas referencias a la música en esta *Intempestiva*, quizá por el deseo de reservar el tema para la siguiente, dedicada a Wagner, de todos modos en fragmentos póstumos de los primeros meses de 1874 hay afirmaciones muy sugerentes, como ésta: «La música está en pleno florecimiento. ¡Beethoven es infinitamente superior a Goethe! / Su sentido fue comprendido por Schopenhauer.» FP I, 32 [83]. Cfr. también los fragmentos 34 [31] y 34 [32].

de comunicar un pensamiento de esa filosofía, en cuanto me es lícito no temer que te vaya a conmocionar tan honda, tan dolorosamente como a mí. — Nosotros no podemos decidir si lo que llamamos verdad es verdaderamente verdad o si sólo nos lo parece así. Si es lo último, entonces la verdad que aquí vamos recogiendo, después de la muerte ya no es nada, y todo el esfuerzo por adquirir una propiedad, que nos sigue incluso a la tumba, es un esfuerzo vano. — Si la punta de este pensamiento no toca tu corazón, no te sonrías de otro que por ello se siente hondamente herido en su más sagrado interior. Mi meta única, mi meta suprema se ha hundido y ya no tengo ninguna[34].» Sí, ¿cuándo volverán a sentir los seres humanos de tal modo kleistiniano-natural, cuándo aprenderán de nuevo a medir el sentido de una filosofía en primer lugar por su «más sagrado interior»? Y, no obstante, esto es necesario ante todo para valorar lo que después de Kant puede ser para nosotros precisamente Schopenhauer — a saber, el guía que desde la sima del malhumor escéptico o de la renuncia crítica conduce a la cima de la consideración trágica, con el cielo nocturno con sus estrellas, infinito, sobre nosotros, y quien se ha guiado a sí mismo, el primero, a lo largo de este camino[35]. Ésta es su grandeza, que se confrontó a la imagen de la vida como un todo, para interpretarla como un todo[36]; mientras que las cabezas más agudas no se liberan del error de que nos aproximaríamos a esta interpretación si investigásemos fatigosamente los colores, y con ello la materia sobre la que está pintado este cuadro; acaso con el resultado de que es un lienzo tejido de manera enteramente intrincada y recubierto de colores que son químicamente inescrutables. Hay que adivinar al pintor para comprender el cuadro, — Schopenhauer lo sabía[37]. Actualmente, sin embargo, la cofradía entera de todas las ciencias está interesada en comprender ese lienzo y esos colores, pero no el cuadro; no obstante, se puede decir que sólo aquel que haya captado firmemente en la mirada la pintura general de la vida y de la existencia se servirá de las ciencias particulares sin daño propio, pues sin una regulativa imagen global de este tipo dichas ciencias son sogas que en parte alguna llevan al final y hacen aún más embrollado y laberíntico el curso de nuestra vida. En esto, como ya se ha dicho, es Schopenhauer grande, en que va tras esa imagen como Hamlet tras el espíritu, sin dejarse desviar, como hacen los doctos, y sin caer en el entramado que ha tejido la escolástica conceptual, como es el destino de los dialécticos desenfrenados. El estudio de todos los que son semifilósofos a medias sólo es atrayente porque sirve para conocer que ellos enseguida caen en esos lugares de la estructura de las grandes filosofías en que están permitidos el pro y el contra eruditos, en que es lícito cavilar, dudar, contradecir, y porque sirve para reconocer que de ese modo ellos eluden la exigencia de toda gran filosofía, la cual, en cuanto totalidad, simplemente dice esto: he aquí la imagen de toda vida, aprende de ella el sentido de tu vida. Y a la inversa: lee solamente tu vida, y comprende a partir de ella los jeroglíficos de la vida que es común a todos. Y de este modo es como también se debe interpretar siempre la filosofía de Schopenhauer en primer lugar: de una manera individual, efectuada por el individuo exclusivamente para él mismo, con el fin de lograr discernimiento en su propia miseria y necesidad, en su propia limitación, y conocer así los antídotos y consuelos:

[34] Cfr. Carta de Heinrich von Kleist a Wilhelmine y Ulrike de los días 22 y 23 de marzo de 1801.

[35] Una afirmación contenida en FP I, 19 [248] ya expone esta tesis: «Lo trágico, mejor dicho, la resignación del conocimiento después de Kant.»

[36] «[...] aquella mirada profunda y total como la poseía Schopenhauer.» FP I, 23 [1].

[37] «Después de Kant la filosofía ha muerto. Schopenhauer simplificador, termina con la escolástica». FP I, 19 [321]. Cfr. también 19 [322].

a saber, el sacrificio del yo, la sumisión a los propósitos más nobles, sobre todo a los de la justicia y la misericordia. Schopenhauer nos enseña a distinguir entre las exigencias verdaderas y las aparentes para el fomento de la felicidad de los seres humanos: cómo ni el hacerse rico, ni el ser respetado, ni el ser docto pueden sacar al individuo de su honda insatisfacción por la falta de valor de su existencia, y cómo el esforzarse por estos bienes sólo cobra sentido mediante una meta de conjunto elevada y transfiguradora: adquirir poder para, mediante él, ayudar a la *physis* y ser un poco *corrector* de las locuras y torpezas de ésta. En un primer momento, ciertamente, sólo para uno mismo; pero, al final, y a través de uno mismo, para todos. Se trata, por lo demás, de una aspiración que conduce profunda e íntimamente a la resignación: pues ¡son tantas y tantas las cosas que aún pueden corregirse realmente en lo individual y en lo general!

Si aplicamos precisamente estas palabras a Schopenhauer, tocamos el tercer y más peculiar peligro en que vivió, y que se hallaba oculto en la estructura entera y en el esqueleto de su ser. Todo ser humano suele encontrar previamente en sí mismo una limitación, tanto de su talento como de su querer moral, que le llena de añoranza y melancolía; y así como desde el sentimiento de su pecaminosidad brota su anhelo hacia el santo, del mismo modo experimenta en sí, como ser intelectual, una honda exigencia hacia el genio. Aquí está la raíz de toda verdadera cultura; y si por ésta yo entiendo la añoranza de los seres humanos por *renacer* como santos y como genios, sé igualmente que no hace falta ser budista para comprender este mito. Allí donde encontramos talento sin esa añoranza, sea en el círculo de los doctos o incluso en los presuntamente formados, el talento nos produce repugnancia y náuseas; pues barruntamos que tales seres humanos, con todo su espíritu, no fomentan sino que impiden una cultura en ciernes y la procreación del genio — que es la meta de toda cultura[38]. Se trata de un estado de endurecimiento, igual en valor a esa virtuosidad rutinaria, fría y orgullosa de sí misma, que es también la que más lejos está, y más alejado mantiene, de la verdadera santidad. Ahora bien, la naturaleza de Schopenhauer contenía una dualidad rara y extremadamente peligrosa. Pocos pensadores han sentido en tal medida y con tan incomparable determinación que el genio laboraba en ellos; y su genio le prometía lo supremo — que no habría surco más hondo que el que la reja de su arado abriría en el suelo de la humanidad moderna. Así supo que una mitad de su ser estaba contenta y satisfecha, sin deseos, segura de su fuerza, y así ejerció su vocación con grandeza y dignidad como quien la culmina victoriosamente. En la otra mitad vivía una añoranza impetuosa; la comprendemos cuando oímos que se apartaba con dolorosa mirada de la imagen del gran fundador de La Trapa, Rancé, con las palabras: «esto es cosa de la gracia»[39]. Pues el genio anhela con mayor hondura la santidad porque desde su atalaya ha visto más lejos y más claro que cualquier otro ser humano, hacia abajo, hacia la conciliación de conocimiento y ser, hacia adentro, hacia el reino de la paz y de la voluntad negada, más allá, hacia la otra orilla de la que hablan los hindúes. Pero aquí está precisamente el milagro: cuán inconcebiblemente entera e inquebrantable tenía que ser la naturaleza de Schopenhauer si ni siquiera esta añoranza pudo destruirla y, no obstante, tampoco se endureció. Lo que esto quiere decir lo comprenderá cada cual en la medida de lo que uno

[38] Cfr. la carta a C. v. Gersdorff de 28 de septiembre de 1869, en la que Nietzsche, algunos años antes, confesaba que Wagner «constituye la ilustración viviente de lo que Schopenhauer llama genio».

[39] Cfr. Gwinner, W., *Arthur Schopenhauer aus persönlichen Umgange darstellt*, Leipzig, 1862, p. 108.

realmente es, y del grado en que lo es: pero ninguno de nosotros lo comprenderá por completo, en toda su gravedad.

Cuanto más se reflexiona sobre los tres peligros descritos, tanto más extraño resulta que Shopenhauer se defendiera de ellos con tal energía, así como que saliera de la lucha tan sano y erguido. Ciertamente, también salió con muchas cicatrices y muchas heridas abiertas; y en un estado de ánimo que acaso se manifieste un tanto demasiado áspero, y hasta demasiado belicoso en algunos momentos. Incluso sobre el más grande de los humanos se eleva su propio ideal. A pesar de todas esas cicatrices y máculas, sigue incólume que Schopenhauer puede ser un modelo. Se podría incluso decir esto: lo que en su ser era imperfecto y demasiado humano nos conduce precisamente, en el sentido más humano, a su inmediata proximidad, pues le vemos como sufriente y como compañero en el sufrimiento, y no sólo en la excluyente alteza del genio[40].

Esos tres peligros, inherentes a la propia constitución, que amenazaban a Schopenhauer, nos amenazan también a todos nosotros. Cada cual lleva en sí, como el núcleo de su ser, una singularidad productiva; y cuando uno se hace consciente de esa singularidad, aparece a su alrededor un extraño resplandor, el resplandor de lo extraordinario. Esto es para la mayoría de los humanos algo insoportable: porque, como se ha dicho, los humanos son perezosos y porque esa singularidad conlleva una cadena de fatigas y de cargas. No cabe ninguna duda de que para el individuo extraordinario que carga con esta cadena la vida pierde casi todo lo que de ella se anhela en la juventud, a saber, serenidad, seguridad, ligereza, honor; la suerte del aislamiento es el regalo que le hacen sus congéneres; el desierto y la caverna se presentan de inmediato, viva él donde quiera. Que cuide, pues, de no dejarse someter, de no convertirse en deprimido y melancólico. Y por eso debe rodearse de imágenes de buenos y bravos luchadores, como lo fue el propio Schopenhauer. Pero incluso el segundo peligro que amenazaba a Schopenhauer no es enteramente excepcional. Aquí y allá hay alguno, provisto por naturaleza de mirada penetrante, cuyos pensamientos transitan a gusto la doble vía dialéctica; qué fácil es, si despreocupadamente deja sueltas las riendas de su talento, que sucumba como ser humano y lleve una vida de espectro casi exclusivamente en la «ciencia pura»: o que, acostumbrado a buscar en las cosas el pro y el contra, no acierte a qué atenerse en definitiva en cuanto a la verdad, y de ese modo tenga que vivir sin coraje ni confianza, negando, dudando, corroyéndose, sin contento, con la esperanza reducida a la mitad y aguardando la decepción: «¡ni un perro querría seguir viviendo así[41]!» El tercer peligro es el endurecimiento, en lo moral o en lo intelectual; el ser humano desgarra el lazo que lo unía a su ideal; deja de ser fecundo y de reproducirse en este o en aquel campo, llega a hacerse débil o inútil para el sentido de la cultura. La singularidad de su ser se ha convertido en átomo indivisible e incomunicable, en roca gélida. Y de este modo uno puede deteriorarse por la singularidad al igual que puede hacerlo por el miedo a la singularidad, recogiéndose en sí mismo y abandonándose uno a sí mismo, en la añoranza y también en el endurecimiento: pues vivir significa en fin de cuentas estar en peligro.

Además de estos peligros inherentes a su entera constitución a los que Schopenhauer habría estado expuesto, hubiese vivido en este o en aquel siglo — hay aún

[40] En EH Nietzsche confiesa: «En Schopenhauer como educador está inscrita mi historia más íntima, mi devenir». EH, Las Intempestivas, af. 3. Cfr. la carta a C. v. Gersdorff de finales de septiembre de 1869.

[41] Cfr. Goethe, J. W., *Fausto I*, 376.

otros peligros que le llegaron de su *época*; y esta distinción entre peligros constitutivos y peligros epocales es esencial para comprender la vertiente modélica y educativa en la naturaleza de Schopenhauer. Imaginemos el ojo del filósofo concentrando su mirada en la existencia (*Dasein*): él quiere determinar de nuevo su valor. Pues ése ha sido el genuino trabajo de todos los grandes pensadores, ser los legisladores de la medida, la moneda y el peso de las cosas. ¡Cuántas dificultades ha de tener si la humanidad que ve en primer lugar es precisamente un fruto deficiente y carcomido por gusanos! ¡Cuánto ha de añadir al desvalor de la época actual para ser justo en definitiva con la existencia! Si es valiosa la dedicación a la historia de pueblos antiguos o extraños, aún lo es más para el filósofo que quiera dar un juicio justo sobre el destino humano en su conjunto, no sólo, así pues, sobre el destino medio, sino también y en especial sobre el destino supremo que puede corresponder a personas individuales o a pueblos enteros. Ahora bien, todo presente es importuno, actúa sobre el ojo y lo determina, aunque el filósofo no quiera que esto suceda; y, en el total de la cuenta, se lo tasará involuntariamente con una estimación demasiado alta. Por ello el filósofo ha de valorar bien su época en aquello que la diferencia de otras y, a la vez que supera para sí el presente, también lo ha de superar en la imagen de la vida que ofrece como filósofo, esto es, lo ha de hacer imperceptible y, por así decirlo, le ha de añadir una capa más de pintura. Ésta es una tarea difícil, incluso apenas realizable. El juicio de los antiguos filósofos griegos sobre el valor de la existencia dice mucho más que un juicio moderno, porque ellos tenían ante sí y en torno a sí la vida misma en una exuberante plenitud, y porque en ellos el sentimiento del pensador no se enmarañaba, como entre nosotros, en la escisión entre el deseo de libertad, de belleza, de grandeza de la vida, y el impulso hacia la verdad, que sólo pregunta: ¿qué valor tiene en definitiva la existencia? Para todas las épocas sigue siendo importante saber lo que Empédocles, en medio del placer de vivir más vigoroso y superabundante de la cultura griega, dijo sobre la existencia; su juicio tiene mucho peso, sobre todo porque no lo ha refutado ningún juicio contrario de cualquier otro gran filósofo de aquella misma época grande. Lo único que lo distingue es que habla con máxima claridad, pero en el fondo — esto es, si uno abre un poco sus oídos, todos ellos dicen lo mismo. Un pensador moderno sufrirá siempre, como hemos dicho, por un deseo insatisfecho: exigirá que, primero, se le muestre de nuevo la vida, una vida verdadera, roja, sana, para dictar entonces sobre ella su sentencia judicial. Al menos para sí mismo considerará necesario que ha de ser un ser humano vivo antes de que le sea lícito creer que puede ser un juez justo. He aquí la razón de que los filósofos modernos formen parte precisamente de los más poderosos promotores de la vida, de la voluntad de vivir, y de que ellos, desde su propia época agotada, ansíen ardientemente una cultura, una *physis* transfigurada. Pero esta nostalgia es también su *peligro*: en ellos el reformador de la vida lucha con el filósofo, es decir: con el juez de la vida[42]. Se incline la victoria adonde se incline, será una victoria que conllevará en ella misma una pérdida. ¿Y cómo se salvó Schopenhauer también de este peligro?

[42] Sobre la tarea del juez de la vida, FP I, 29 [144] tiene una interesante variación a propósito de Schopenhauer: «Schopenhauer opina que quizás toda genialidad consiste en el recuerdo exacto del transcurso de su propia vida. Si la meta fuese el conocimiento puro — ¿sería nuestra época, entonces, la época más genial? ¿El máximo conocimiento de hombres y cosas sería signo de la grandeza? ¿La tarea de toda generación es ser juez? Pienso, al contrario, que la tarea es más bien hacer algo que los que vienen detrás puedan juzgar.»

Si a todo ser humano grande se lo considera, incluso de manera preferente, precisamente como el hijo genuino de su época y, en todo caso, si sufre todos los defectos de ésta de manera más intensa y más sensible que todos los humanos más pequeños, entonces la lucha de uno de los grandes de tales características *contra* su época no será, en apariencia, sino una lucha insensata y destructiva contra sí mismo. Pero eso es así, justamente, sólo en apariencia; pues de su época él combate aquello que le impide ser grande, lo cual en su caso sólo significa esto: ser libre y ser plenamente él mismo[43]. De aquí se sigue que su enemistad se dirigirá en el fondo precisamente contra lo que sin duda está en él mismo, pero no es propiamente él mismo, es decir, contra la confusión y la coexistencia impuras de aquello que es reacio a las mezclas y eternamente incompatible con otras cosas, contra la falsa soldadura de lo tempestivo con lo que en él hay de intempestivo; y, al final, el presunto hijo de la época se revela solamente como *hijastro* de la misma. Así es como Schopenhauer se resistió, ya desde su temprana juventud, a esa falsa, vanidosa e indigna madre, su época, y al expulsarla, por así decirlo, fuera de él, purificó y curó su ser, y se encontró de nuevo a sí mismo en la salud y la pureza que eran propiamente suyas. Por eso los escritos de Schopenhauer se han de utilizar como un espejo de la época; y no se debe ciertamente a un defecto de este espejo que en él todo lo tempestivo sólo sea visible como una enfermedad deformante, como flaqueza y palidez, como ojos hundidos y facciones extenuadas, como los sufrimientos perceptibles de esa condición de hijastro. La añoranza de una naturaleza fuerte, de una humanidad sana y sencilla, era en él una añoranza de sí mismo; y tan pronto como hubo vencido a la época en él mismo, tuvo también que percibir en sí, con ojo asombrado, al genio. Entonces se le desveló el secreto de su ser, se malogró el propósito de ocultarle su genio que tenía esa madrastra, su época, y se descubrió el reino de la *physis* transfigurada. Si ahora dirigía su ojo intrépido a la cuestión: «¿cuál es en definitiva el valor de la vida?», no tenía ya que condenar a una época confusa y agotada ni a la vida falsamente turbia que era propia de ella. Bien sabía él que sobre esta tierra aún es posible encontrar y alcanzar algo más elevado y más puro que una vida tempestiva semejante, y que todo aquel que sólo conoce y valora la existencia según esa fea figura, le causa una amarga injusticia. No, ahora se llama al genio mismo para escuchar si éste, que es el fruto supremo de la vida, pueda quizá, en definitiva, justificarla; el ser humano magnífico y creador es quien debe responder a la pregunta: «¿afirmas *tú* por tanto, en lo más hondo del corazón, esta existencia? ¿Te satisface? ¿Quieres ser su intercesor, su redentor? Pues bastará un único y veraz ¡sí! de tu boca — y la vida, tan gravemente acusada, será absuelta». — ¿Qué respuesta dará? — La respuesta de Empédocles.

4[44]

Aunque esta última insinuación pueda de momento quedar incomprendida: a mí ahora me interesa algo muy comprensible, a saber, aclarar cómo gracias a Schopenhauer todos nosotros podemos educarnos *contra* nuestra época — ya que gracias a él tenemos la ventaja de *conocerla* realmente. ¡Si es que eso es efectivamen-

[43] Lucha contra la propia época (*gegen die Zeit*) a favor de un tiempo futuro: es el pensamiento que Nietzsche ha desarrollado en HL como lo que justamente caracteriza al genio.

[44] Un esquema de este capítulo se halla en FP I, 32 [77].

te una ventaja! En todo caso, quizá pasados unos siglos ya no sea posible hacerlo en modo alguno. Me divierto imaginándome cosas como las siguientes, que pronto los seres humanos se hartarán de una vez de leer, y de los escritores también, que un día el docto se pondrá a reflexionar, hará testamento y ordenará que su cadáver sea quemado junto con los libros de su propiedad, y con sus propios escritos sobre todo. Y si los bosques tuvieran que ir disminuyendo y escaseando, ¿no ocurriría en algún momento del tiempo que las bibliotecas se usarían como leña, como paja y broza? La mayoría de los libros han nacido ciertamente del humo y el vapor de las cabezas: que se conviertan, pues, de nuevo en humo y en vapor. Y si esos libros no tenían fuego en su interior, que el fuego los castigue por ello. Así pues, sería posible que a un siglo posterior quizá nuestra época le resultase precisamente un *saeculum obscurum*; porque con los productos procedentes de ella esos futuros humanos se podrían calentar las estufas con suma rapidez y durante muchísimo tiempo. Qué afortunados somos, en consecuencia, por haber podido aún conocer esta época. Porque, suponiendo que tenga algún sentido el hecho concreto de ocuparnos de ella, será de todos modos una suerte que lo hagamos tan a fondo como sea posible, de manera que no nos queden ya dudas de ningún tipo sobre ella[45]: y esto es precisamente lo que nos ofrece Schopenhauer. —

Por supuesto, la suerte sería cien veces mayor si de esa investigación resultase que todavía no hubiera existido nunca algo tan orgulloso y lleno de esperanza como esta época. Pero también hay ahora mismo gente ingenua en algún rincón de la tierra, tal vez en Alemania, que está dispuesta a creer algo así, incluso que habla con toda seriedad de que desde hace unos pocos años el mundo se ha corregido, y que los «hechos» han refutado a aquel que acaso pueda tener sus graves y tenebrosas consideraciones sobre la existencia. Pues así estarían las cosas: la fundación del nuevo *Reich* alemán sería el golpe decisivo y demoledor contra todo filosofar «pesimista», — a eso no habría nada que se le pudiera objetar. — Quien ahora quiera responder precisamente a la pregunta sobre qué ha de significar en nuestra época el filósofo como educador, no tiene más remedio que dar respuesta a esa opinión tan extendida, y muy cultivada sobre todo en las universidades, y tiene que hacerlo de este modo: es una vergüenza y una ignominia que una adulación tan repugnante, tan entregada al servicio de los ídolos de la época, pueda ser formulada y repetida por seres humanos que se supone que piensan y que son honorables — ello es una prueba de que ya no se tiene ni remota idea de lo alejada que está la seriedad de la filosofía de la seriedad de un periódico. Tales seres humanos han perdido el último resto no sólo de lo que es un talante filosófico, sino también de un talante religioso, y en su lugar todos han adquirido no precisamente el optimismo, sino el periodismo, el espíritu y la falta de espíritu del día y de los diarios. Toda filosofía que crea que gracias a un acontecimiento político el problema de la existencia se ha desplazado o incluso se ha resuelto, es una filosofía de broma y una pseudofilosofía. Desde que el mundo existe se han fundado ya muchos Estados; es una vieja historia. ¿Cómo podría bastar una innovación política para convertir de una vez por todas a los seres humanos en satisfechos habitantes de la tierra? No obstante, si alguien cree realmente de corazón que esto es posible, debe darse a conocer: pues de verdad merece llegar a ser catedrático de filosofía en una universidad alemana, como Harms en Berlín, Jürgen Meyer en Bonn y Carrière en Múnich.

[45] De todo este pasaje hay ya una primera redacción en FP I, 29 [225].

Porque en esto estamos viviendo las consecuencias de esa doctrina predicada recientemente desde todas las azoteas, a saber, la doctrina que dice que el Estado es la meta suprema de la humanidad, y que para un hombre no hay ningún deber más elevado que servir al Estado: en lo cual no reconozco yo una recaída en el paganismo, sino una recaída en la estupidez[46]. Pudiera ser que un hombre semejante, el hombre que ve en el servicio al Estado su deber supremo, tampoco conozca realmente deberes más elevados; pero por esa razón, ciertamente, sigue habiendo más allá otros hombres y deberes — y uno de estos deberes que, para mí al menos, ha de ser tenido como más elevado que el servicio al Estado, exige que se destruya la estupidez bajo todas sus figuras, por tanto, que se destruya también esa estupidez. Ésta es la razón por la que me ocupo aquí de una especie de hombres cuya teleología apunta a algo que está por encima del bienestar de un Estado, de los filósofos, e incluso me ocupo de éstos sólo en relación con un mundo que de nuevo es bastante independiente del bienestar del Estado, el mundo de la cultura. Pues de los muchos anillos que, insertados los unos con los otros, constituyen todos ellos la esencia humana común, unos son de oro y otros de tumbaga.

Así las cosas, ¿cómo considera el filósofo la cultura en nuestra época? De muy diverso modo, por supuesto, que esos catedráticos de filosofía que están a placer en su Estado[47]. En los momentos en que el filósofo piensa en la prisa general y en la creciente velocidad de caída, en la súbita ausencia de toda contemplación y de toda simplicidad, casi le parece como si estuviera notando los síntomas de un exterminio y un desarraigo completos de la cultura. Las aguas de la religión refluyen y dejan pantanos o estanques; las naciones se separan de nuevo con máxima hostilidad y ansían destrozarse. Las ciencias, practicadas sin ninguna mesura y con el más ciego *laissez faire*, desintegran y disuelven todo aquello en lo que se creía con firmeza; los estamentos y los Estados que gozan de formación son arrastrados por una economía monetaria grandiosamente despreciable. Nunca ha sido el mundo más mundano, nunca ha sido más pobre en amor y bondad. Los estamentos doctos ya no son faros o asilos en medio de todo este desasosiego de mundana secularización; pues ellos mismos se vuelven día a día más desasosegados, más faltos de ideas y de amor. Todo sirve a la barbarie que está viniendo, incluidos el arte y la ciencia actuales. Quien cuenta con formación (*Gebildete*) ha degenerado hasta convertirse en el peor enemigo de la genuina formación (*Bildung*), pues quiere engañar disimulando la enfermedad general y se convierte entonces en un obstáculo para los médicos. Estos pobres pícaros exhaustos se enfurecen si se habla de su debilidad y se opone resistencia a su dañino espíritu mendaz. Con muchísimo gusto desearían hacer creer que han obtenido el premio adelantándose a todos los siglos, pero ellos se mueven con un buen humor fingido. Su manera de simular felicidad tiene a veces algo de conmovedor, porque así su felicidad es enteramente incomprensible. Ni siquiera querría uno preguntarles lo que

[46] De la primavera-otoño de 1873 son estos fragmentos póstumos que Nietzsche tomó de su maestro: «Schopenhauer: Por eso tales correctores del lenguaje deben ser castigados sin ninguna excepción, como los alumnos de una escuela. Todo el que sea bien intencionado e inteligente tome partido conmigo en favor de la lengua alemana y contra la estupidez alemana». FP I, 27 [27]. «Schopenhauer diría de Strauss: es un autor que no merece la pena de ser hojeado, y mucho menos de ser estudiado: excepto para aquellos que quieran medir el grado de la estupidez actual.» FP I, 27 [50].

[47] Se puede apreciar en expresiones como ésta la influencia de la actitud antiinstitucional del escrito de Schopenhauer *Sobre la filosofía en la Universidad*, y en particular su polémica contra el modelo del filósofo pagado por el Estado. Cfr. PP I.

Tannhäuser le pregunta a Biterolf: «¿de qué has disfrutado tú, miserable[48]?» Pues, ay, nosotros mismos, en efecto, lo sabemos mejor y de manera diferente. Un día invernal se cierne sobre nuestro ser, y vivimos en alta montaña, de una manera peligrosa y en indigencia. Breve es toda alegría y pálido todo brillo del sol que sobre nosotros desciende desde las blancas montañas. Suena entonces música, un anciano empuja la manivela de un organillo, los bailarines evolucionan con sus giros — al caminante esta visión lo conmueve: todo es tan salvaje, tan angosto, tan incoloro, tan falto de esperanza, ¡y de repente, en tal lugar, un sonido de alegría, de sonora e impremeditada alegría[49]! Pero lentamente avanzan ya las nieblas del temprano atardecer, se apaga el sonido, cruje el paso del caminante; hasta donde aún le alcanza la mirada, no ve sino el rostro yermo y cruel de la naturaleza[50].

Pero si debería considerarse unilateral el hecho de destacar solamente la debilidad de las líneas y la monotonía de los colores en el cuadro de la vida moderna, el otro lado de ésta no es en todo caso más grato en nada, sino mucho más inquietante. Hay allí, ciertamente, fuerzas, fuerzas descomunales, pero salvajes, originarias y entera y absolutamente despiadadas. Uno las mira con temerosa expectativa como mira el caldero hirviente en una cocina de brujas: en todo momento puede haber contracciones y rayos que anuncien apariciones horribles. Desde hace un siglo estamos preparados para conmociones, todas ellas fundamentales; y si recientemente se está intentando contraponer la fuerza constitutiva del llamado Estado nacional a esta profundísima tendencia moderna a provocar derrumbes y explosiones, también ese Estado, y a lo largo de muchas épocas, no vendrá a ser, en efecto, sino un aumento de la inseguridad y de la amenaza generales. El hecho de que los individuos se comporten como si nada supieran de todas estas preocupaciones no nos ha de llevar a error: su desasosiego muestra que saben muy bien qué es lo que pasa; piensan en sí mismos con un apresuramiento y un exclusivismo como nunca antes habían afectado a los seres humanos cuando pensaban en ellos mismos, construyen y plantan para su propio momento presente, y la caza de la felicidad no podrá ser nunca tan grande como cuando hay que atraparla en el breve lapso que media entre hoy y mañana: porque pasado mañana quizá haya acabado para siempre toda temporada de caza. Nosotros estamos viviendo el período del átomo, del caos atómico. En la Edad Media la Iglesia mantenía a las fuerzas hostiles más o menos controladas y, mediante la fuerte presión que ejercía, consiguió en cierta medida que entre ellas hubiera asimilación mutua. Pero cuando el vínculo se rompe y la presión disminuye, se dispara una sublevación de todos contra todos. La Reforma declaró muchas cosas como *adiaphora*, como ámbitos que el pensamiento religioso no debía determinar; éste fue el precio que tuvo que pagar para poder mantenerse viva legalmente ella misma: con un precio similar fue como previamente el cristianismo pudo afirmar su existencia, obligado a pagarlo frente a la Antigüedad, que era mucho más religiosa. Desde entonces la separación se ha ido extendiendo cada vez más. Ahora casi todo lo que hay sobre la tierra está determinado exclusivamente por las fuerzas más groseras y malignas, por el egoísmo de los propietarios y por los déspotas militares. El Estado, en las manos de estos últimos, hace ciertamente el intento, al igual que el egoísmo de los propietarios, de organizarlo todo de nuevo partiendo de sí mismo, y de ser vínculo y presión para todas aquellas fuer-

[48] Wagner, R., *Tannhäuser*, segundo acto, cuarta escena.

[49] «Emocionante: una fiesta en plena montaña nevada durante la época invernal», FP I, 29 [228].

[50] Hay una primera versión de este pasaje en FP I, 29 [214].

zas hostiles: es decir, el Estado desea que los seres humanos quieran rendirle el mismo culto idolátrico que han rendido a la Iglesia. ¿Con qué resultado? Aún lo tenemos que vivir; en todo caso, incluso hoy nos encontramos todavía en la corriente glacial de la Edad Media; ésta se ha descongelado y se ha convertido en un poderoso movimiento de devastadora violencia. Los témpanos se superponen formando torres, todas las orillas están inundadas y corren peligro[51]. La revolución es enteramente inevitable y es, por supuesto, la revolución atómica: pero ¿cuáles son los elementos más pequeños e indivisibles de la sociedad humana[52]?

No hay ninguna duda de que al aproximarse tales períodos lo humano está en peligro casi aún más que durante el mismo hundimiento y torbellino caótico, y que la angustiosa espera y la ávida explotación de los minutos sacan subrepticiamente todas las cobardías y pulsiones egoístas del alma: mientras que la auténtica y apremiante necesidad y, sobre todo, la universalidad de una gran calamidad suelen mejorar y llenar de vitalidad a los seres humanos. Y ahora, ante semejantes peligros de nuestro período, ¿quién dedicará sus servicios de centinela y de caballero a la *humanidad*, al intangible tesoro sagrado del templo que las más diversas generaciones han ido reuniendo poco a poco? ¿Quién pondrá en alto la *imagen del ser humano*, mientras todos sólo sienten en el interior de sí mismos el gusano egoísta y el miedo perruno, y hasta tal punto han renegado de esa imagen que se han degradado hasta lo animal o incluso hasta lo rígidamente mecánico?

Hay tres imágenes del ser humano que nuestra época moderna ha presentado sucesivamente y de cuya visión, en efecto, los mortales tomarán aún por mucho tiempo el impulso hacia una transfiguración de su propia vida, a saber: las imágenes del ser humano de Rousseau, el ser humano de Goethe y, por último, el ser humano de Schopenhauer. De éstas, la primera imagen tiene el fuego más grande y el efecto más popular, no hay duda ninguna; la segunda se hizo sólo para pocos, concretamente para quienes son naturalezas contemplativas de gran estilo, y la masa la malentiende. La tercera exige los seres humanos más activos, para que sean éstos quienes la tomen propiamente en consideración: sólo ellos la observarán sin sufrir daños; pues enerva a los contemplativos y espanta a la masa. De la primera ha surgido una fuerza que impulsó y todavía impulsa tempestuosas revoluciones; pues en todos los temblores y terremotos socialistas sigue siendo el ser humano de Rousseau el que se pone en movimiento, como el viejo Tifón bajo el Etna. Oprimido y medio aplastado por castas arrogantes, por despiadada riqueza, corrompido por sacerdotes y por una mala educación, y avergonzado de sí mismo por ridículas costumbres, el ser humano en su necesidad invoca la «sagrada naturaleza» y siente de pronto que ella está tan lejos de él como cualquier dios epicúreo. Sus plegarias no la alcanzan: tan hondo se halla el nivel en que está hundido en el caos de la innaturaleza. Con desdén arroja lejos de sí todo el ornato multicolor que hasta poco tiempo antes le parecía precisamente lo más humano en él, sus artes y ciencias, las ventajas de su vida refinada, golpea entonces con el puño contra los muros en cuya decrepitud crepuscular él tanto ha degenerado, y clama por luz, sol, bosque y roca. Y cuando grita: «sólo la naturaleza es buena, sólo el ser humano natural es humano», se desprecia a sí mismo y se anhela a sí mismo más allá y por encima de sí mismo: un estado de ánimo en el cual el alma está dis-

[51] Cfr. FP I, 31[8].
[52] Cfr. FP I, 29 [206, 207].

puesta a terribles resoluciones, pero en el que también extrae de sus profundidades lo más noble y lo más extraordinario.

El ser humano de Goethe no es ningún poder tan amenazador, incluso es en cierto sentido, en efecto, el correctivo y aquietativo precisamente de esas peligrosas excitaciones a las que está expuesto el ser humano de Rousseau. Goethe mismo se adhirió en su juventud con todo su amoroso corazón al evangelio de la bondad de la naturaleza; su Fausto fue la reproducción más elevada y audaz del ser humano de Rousseau, al menos en la medida en que su hambre voraz de vida, su insatisfacción y nostalgia, y su trato con los demones del corazón eran cosas que se habían de representar. Ahora bien, obsérvese qué surge de todos estos nubarrones acumulados — ciertamente ¡ningún rayo! Y aquí se revela precisamente la nueva imagen del ser humano, la del ser humano de Goethe. Se podría pensar que Fausto es conducido a través de la vida, amenazada en todo lugar, como insaciable rebelde y liberador, como la fuerza que niega por bondad, como el auténtico genio[53], en cierto modo religioso y demónico, de la subversión, en contraposición con su acompañante completamente no-demónico, aunque él no pueda deshacerse de este acompañante y tenga que utilizar y despreciar a la vez su escéptica maldad y su negación — como corresponde al trágico destino de todo rebelde y liberador. Pero esperar algo de esta índole es un error; el ser humano de Goethe rehúye aquí el encuentro con el ser humano de Rousseau; pues odia toda violencia, todo salto — pero eso quiere decir: que odia toda acción; y así Fausto, el liberador del mundo, en cierto modo se convierte solamente en un viajero alrededor del mundo. Todos los reinos de la vida y de la naturaleza, todos los pasados, las artes y mitologías, todas las ciencias ven correr ante sus ojos, con vuelo fugaz, al insaciable espectador, la apetencia más honda se suscita y se calma, ni siquiera Helena lo retiene durante mucho tiempo — y entonces ha de llegar el instante que su acompañante burlón aguarda con impaciencia. En un lugar cualquiera de la tierra finaliza el vuelo, caen las alas, Mefistófeles entra en la trama. Cuando el alemán deja de ser Fausto, no hay peligro mayor que éste, a saber, que se convierta en un filisteo y se entregue al diablo — de ese destino sólo pueden salvarle poderes celestiales. El ser humano de Goethe es, como he dicho, el ser humano contemplativo de elevado estilo, que no languidece sobre la tierra gracias únicamente a que reúne para su nutrición todo lo grande y memorable que alguna vez existió y aún existe en este planeta, y así vive, aunque sólo se trate de una vida que va de deseo en deseo; él no es el ser humano activo: al contrario, si en un lugar cualquiera se adapta a los órdenes existentes de los activos, podemos estar seguros de que nada positivo saldrá de ello —como, por ejemplo, de todo el celo que Goethe mismo mostró por el teatro— y, en especial, podemos estar seguros de que no quedará subvertido ningún «orden». El ser humano goethiano es una fuerza conservadora y conciliadora — pero existe el peligro, como se ha dicho, de que puede degenerar en filisteo, del mismo modo que el ser humano de Rousseau puede convertirse fácilmente en catilinario. Un poco más de fuerza muscular y de salvajismo natural en aquél, y todas sus virtudes serían más grandes. Parece que Goethe sabía dónde se hallaban el peligro y la debilidad de su ser humano, y lo indica con estas palabras de Jarno a Wilhelm Meister: «Usted está descontento y

[53] Nietzsche atribuye estos mismos calificativos a Schopenhauer en un fragmento de 1874: «Él (Schopenhauer) es el destructor que libera. El espíritu libre... Él se empeña como genio contra la debilidad de la época y así conoce la naturaleza en toda su fuerza». FP I, 34 [43].

amargado, eso es bello y bueno; pero aún sería mejor si por una vez se volviera realmente malvado»[54].

Así pues, y hablando con franqueza: es necesario que alguna vez nos volvamos realmente malvados para que las cosas mejoren. Y en esto la imagen del ser humano schopenhaueriano debe estimularnos. *El ser humano schopenhaueriano toma sobre sí el sufrimiento voluntario de la veracidad*[55], y este sufrimiento le sirve para mortificar su voluntad propia y para preparar esa subversión y esa inversión completas de su ser, cuyo camino de realización es el auténtico sentido de la vida. Esta proclamación de lo verdadero les parece a los otros humanos una emanación de la malignidad, pues consideran la conservación de sus insuficiencias y necedades como un deber de la humanidad, y opinan que se tiene que ser malvado para destruirles su juguete. A un individuo tal ellos tratan de gritarle lo que Fausto le dice a Mefistófeles: «Así contrapones a la fuerza eternamente activa, a la violencia saludablemente creadora, el frío puño del demonio»[56]; y quien quisiera vivir schopenhauerianamente, probablemente se parecería más a un Mefistófeles que a un Fausto — al menos a los ojos modernos de vista débil, que en la negación perciben siempre el signo de lo malvado. Pero hay una manera de negar y de destruir que es precisamente el producto de esa poderosa añoranza de santificación y de salvación, como cuyo primer maestro filosófico Schopenhauer se presentó entre nosotros, seres humanos profanos, que ya estamos totalmente secularizados. Toda existencia que puede ser negada, merece también ser negada[57]; y ser veraz significa creer en una existencia que no puede ser negada en absoluto, y que es ella misma verdadera y sin mentira. Por eso el veraz percibe el sentido de su actividad como un sentido metafísico, explicable mediante leyes de una vida diferente y más elevada, y como un sentido afirmativo, ya que así es como lo califica la más profunda intelección: por mucho que todo lo que él haga se manifieste como una destrucción y una violación de las leyes de la vida baja y falsa. Por ello sus actos se han de convertir en un sufrimiento permanente, aunque sabe lo que también sabía el Maestro Eckhard: «el animal que con máxima rapidez os lleva a la perfección es el sufrimiento»[58]. Puedo imaginarme que a quien se represente en el alma tal manera de orientar su vida, el corazón se le tendría que ensanchar y en él habría de surgir una ardiente exigencia por ser ese ser humano schopenhaueriano: así pues, una exigencia por ser puro y de maravillosa serenidad con respecto a sí mismo y a su bienestar personal, por estar lleno de poderoso fuego devorador y muy alejado de la fría y desdeñosa neutralidad del llamado ser humano científico en lo que se refiere a su conocer, y una exigencia por encontrarse elevado muy por encima de toda consideración atrabiliaria y contrariada, entregándose siempre a sí mismo como primera víctima de la verdad conocida, y penetrado hasta lo más hondo por la conciencia de los sufrimientos que han de brotar de su veracidad. Ciertamente, mediante su valentía él aniquilará su felicidad terrenal, pues tiene que ser enemigo incluso de los seres humanos que ama y de las instituciones de cuyo seno ha salido, no le será lícito tener consideraciones ni con personas ni con cosas, aunque haya de compartir el sufrimien-

[54] Goethe, J. W., *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, VIII, 5. «Volverse malvado» en el sentido también de que «se enfadara en serio», «se sintiera muy molesto».

[55] Cfr. FP I, 32 [78].

[56] Goethe, J. W., *Faust I*, vv. 1379-1381.

[57] Cfr. Goethe, J. W., *Faust I*, vv. 1339-1341.

[58] Citado en WWV. En el FP I, 32 [67] se lee: «*Asumir en nosotros el sufrimiento voluntario de la veracidad, las heridas personales*. El sufrimiento es el sentido de la existencia.»

to por las heridas que reciban, será ignorado y durante mucho tiempo se lo tendrá por aliado de poderes que aborrece, y, a pesar de su ardiente anhelo de justicia, tendrá que ser injusto, dada la medida humana de su visión: pero podrá animarse y consolarse con las palabras que Schopenhauer, su gran educador, profirió en cierta ocasión: «Una vida feliz es imposible: lo más elevado que el ser humano puede alcanzar es un *curso de vida heroico*. Un curso vital semejante es el que toma quien de cualquier manera y en cualquier asunto lucha con enormes dificultades por lo que de algún modo conviene a todos y, al fin, vence, aunque en la victoria se le recompense mal o no se le recompense en absoluto. Así pues, al final se queda como el príncipe en el *Re corvo* de Gozzi, petrificado, pero en posición noble y con gesto magnánimo. Su memoria permanece y se celebra como la de un héroe; su voluntad, mortificada a lo largo de toda una vida mediante fatigas y trabajos, pocos éxitos y la ingratitud del mundo, se disuelve en el nirvana»[59]. Un curso de vida heroico semejante, junto con la mortificación que se ha consumado al llevarlo a cabo, a lo que menos se corresponde es, desde luego, al indigente concepto de quienes más y con mayor grandilocuencia hablan al respecto, celebran fiestas a la memoria de los grandes seres humanos, y creen que el gran humano es grande precisamente, como ellos son pequeños, por un don, por así decirlo, y por puro placer, o por un mecanismo y en obediencia ciega a esa compulsión interna: de manera que quien no ha recibido el don, o no siente la compulsión, tiene el mismo derecho a ser pequeño que aquél a ser grande. Pero haber recibido un don, o sentirse coaccionado a hacer algo — eso son palabras despreciables mediante las cuales se quiere eludir una advertencia interior, son insultos para aquel que ha prestado oídos a esta advertencia, esto es, para el ser humano grande; precisamente éste es ante todo quien en menor medida deja que le entreguen un don o que le coaccionen — él sabe tan bien como todo ser humano pequeño cómo puede uno tomarse la vida con facilidad, y qué blanda es la cama en la que podría relajarse si se relacionara consigo mismo y con sus congéneres de manera amable y según lo que es habitual: en efecto, todos los órdenes del ser humano están dispuestos para que mediante una continuada distracción de los pensamientos no se *sienta* la vida. ¿Por qué quiere él con tanta fuerza lo contrario, a saber, precisamente sentir la vida, lo cual significa sufrir por la vida? Porque advierte que se le quiere engañar acerca de sí mismo, y que existe una especie de acuerdo para sacarlo de su propia caverna. Entonces se resiste, aguza los oídos y decide así: «¡quiero seguir siendo mío!» Es una terrible decisión; sólo poco a poco irá dándose cuenta de ello. Pues ahora tiene que sumergirse en las profundidades de la existencia, con una serie de insólitas preguntas en los labios: ¿por qué vivo?, ¿qué lección debo aprender de la vida?, ¿cómo he llegado a ser tal como soy y por qué sufro por ser-así? Se atormenta: y advierte que nadie se atormenta de ese modo, sino que, por el contrario, las manos de sus congéneres se extienden apasionadamente hacia los incidentes fantásticos que el teatro político muestra, o que ellos mismos andan muy ufanos bajo cien máscaras, como jóvenes, hombres, ancianos, padres, ciudadanos, sacerdotes, funcionarios o comerciantes, dedicados a su comedia común y sin haber pensado en modo alguno en sí mismos. A la pregunta: ¿para qué vives? todos ellos responderían de inmediato y con orgullo — «para *llegar a ser* un buen ciudadano, o un docto, o un hombre de Estado» — y, en efecto, *ellos son* algo que no puede llegar a ser nunca algo distinto, y ¿por qué son precisamente eso? Ay, ¿y nada mejor? Quien entiende su vida tan sólo como un pun-

[59] PP II, af. 346.

to en la evolución de un género, o en el desarrollo de un Estado, o de una ciencia, y, por consiguiente, quiere introducirse total y enteramente en la historia del devenir y formar parte de la historiografía, no ha comprendido la lección que le imparte la existencia y tendrá que aprenderla otra vez[60]. Este eterno devenir es un guiñol embustero en el cual el ser humano se olvida a sí mismo, es la auténtica distracción, que dispersa al individuo en todas direcciones, el juego sin fin de la necedad que el gran niño, el tiempo, juega ante nosotros y con nosotros. Aquel heroísmo de la veracidad consiste en dejar un día de ser un juguete. En el devenir todo es vacío, engañoso, superficial y digno de nuestro desprecio; el enigma que el ser humano debe resolver, tan sólo lo podrá resolver a partir del ser, en el ser-así y no de otro modo, en lo imperecedero[61]. Ahora empieza a examinar cuán profundamente se ha implicado en el devenir, cuán profundamente en el ser — una tarea gigantesca se eleva ante su alma: destruir todo lo que deviene, sacar a luz todo lo que hay de falso en las cosas. Él también quiere conocerlo todo, pero lo quiere de otro modo que el ser humano goethiano, no a causa de una noble molicie, para conservarse a sí mismo y gozar de la multiplicidad de las cosas; sino que él mismo es la primera víctima que se ofrece. El ser humano heroico desprecia su bienestar y su malestar, sus virtudes y sus vicios y, en definitiva, desprecia medir las cosas según la medida por él establecida, pues de sí mismo no espera ya nada, y quiere ver en todas las cosas hasta este fondo sin esperanza. Su fuerza está en su olvido-de-sí-mismo; y cuando piensa en sí, entonces mide la distancia que va de su elevada meta hasta sí mismo, y le sucede como si viera detrás y debajo de sí un insignificante montón de escorias. Los antiguos pensadores buscaban con todas sus fuerzas la felicidad y la verdad — pero nunca se encontrará lo que se está obligado a buscar, dice un malvado principio de la naturaleza. Ahora bien, a quien busca la no-verdad en todas las cosas y se une voluntariamente a la no-felicidad, acaso se le depare otro de los milagros de la decepción: algo inexpresable, de lo que la felicidad y la verdad no son sino copias para idólatras, se le acerca, la

[60] Ésta es una de las enseñanzas que el joven Nietzsche reconoce deber a Schopenhauer: «Schopenhauer nos ha recordado algo que nosotros casi habíamos olvidado y que en todo caso queríamos olvidar: que la vida del individuo no puede tener su sentido siendo histórica, desapareciendo en cualquier especie y en las configuraciones grandes y cambiantes de la nación, del Estado y de la sociedad, y en las más pequeñas formaciones de la comunidad y de la familia. Quien sólo es histórico, no ha comprendido la lección de la vida y tendrá que aprenderla de nuevo. Al hombre le gustaría mucho facilitarse las cosas y creer que ha hecho lo suficiente por la existencia, por el hecho de que se preocupa de los grandes barcos y permanece siempre sobre la superficie. No quiere descender a las profundidades. Pero todas estas generalidades te alejan de ti mismo, aunque se presenten bajo el nombre de Iglesias y de ciencias. En ti se plantea el enigma de la existencia: nadie puede solucionártelo, sólo puedes hacerlo tú mismo. El hombre se sustrae de esta tarea, entregándose a las cosas. — Si él ahora mira a su alrededor, si se mira en su miseria, reconoce entonces la mentira que se da en todas estas generalidades. Ya no espera de ellas nada más: sino que todo lo que espera es que todos los hombres comprendan rectamente la lección de la vida. Él deberá participar en el Estado, etc., pero sin una apasionada impaciencia: de fuera no le puede llegar ciertamente nada. Eso se convierte para él cada vez más en un juego. Presiente que la época más feliz es aquella en la que los pueblos son solamente por juego pueblos y Estados, en que los comerciantes y los científicos lo son sólo por juego — con una cierta superioridad sobre todo esto. Existe la música que explica esto: cómo todo no puede ser más que juego, en el fondo sólo felicidad. Por eso la música es el arte que transfigura, absolutamente metafísica». FP I, 34 [32].

[61] FP I, 29[53] expone una especie de irónica variación sobre este tema: «El "proceso universal" *hegeliano* se disipó en un pingüe Estado prusiano con una buena policía. Todo esto es una teología encubierta, que se da también en Hartmann. Pero no somos capaces de pensar en el principio y en el final: de este modo ¡prescindimos de este "desarrollo"! ¡Es de repente ridículo! ¡El hombre y el "proceso del mundo"! ¡El pulgón y el espíritu del mundo!».

tierra pierde su gravedad, los acontecimientos y los poderes terrenales se convierten en algo onírico, del mismo modo que, a su alrededor, en los atardeceres del verano, se expande la transfiguración. Para el espectador es como si se estuviera comenzando a despertar y como si a su alrededor sólo jugaran todavía las nubes de un sueño que se desvanece. También éstas en algún momento se disiparán: y entonces habrá venido el día[62]. —

5[63]

Pero yo he prometido presentar según mis experiencias a Schopenhauer como *educador*[64], y para ello no basta ni de lejos con que pinte, y con imperfecta expresión por añadidura, a aquel ser humano ideal que, en cierto modo como su idea platónica, ejerce su dominio en el interior y en el entorno de Schopenhauer. Pues aún queda por hacer lo más difícil: decir cómo, partiendo de este ideal, hemos de obtener un nuevo círculo de deberes, y cómo podemos ponernos en relación con una meta tan excesiva mediante una actividad regular, en pocas palabras, queda por demostrar que ese ideal *educa*. De lo contrario, se podría opinar que éste no es sino la intuición placentera e incluso embriagadora que nos ofrecen algunos instantes aislados para dejarnos inmediatamente después aún más abandonados y entregarnos a un desencanto todavía más hondo. Es también cierto que nosotros *comenzamos así* nuestro trato con este ideal, a saber, con estos súbitos intervalos de luz y oscuridad, de ebriedad y náuseas, y que aquí se repite una experiencia que es tan antigua como los ideales. Pero no debemos quedarnos demasiado tiempo en la puerta y hemos de superar pronto los comienzos. Y de este modo tenemos que preguntar con seriedad y concreción: ¿es posible situar tan cerca esa meta increíblemente elevada de manera que nos eduque mientras nos hace ascender? — para que con ello no se cumpla en nosotros esta gran sentencia de Goethe: «el ser humano ha nacido para desenvolverse en una situación limitada; tiene la capacidad de discernir metas que sean sencillas, próximas, concretas, y se acostumbra a utilizar los medios que fácilmente tiene a su disposición; pero, tan pronto como amplía el horizonte, no sabe ya ni lo que quiere ni lo que debe hacer, y no importa que se distraiga por la multitud de los objetos, o que le pongan fuera de sí la elevación y la dignidad de los mismos. Siempre es una desgracia para él si se le motiva a que aspire a algo con lo que no puede vincularse mediante una actividad regular autónoma»[65]. Precisamente contra ese ser humano schopenhaueriano cabe objetar con una buena apariencia de razón lo siguiente: su dignidad y su elevación sólo son capaces de ponernos fuera de nosotros y de sacarnos así de todas las comunidades en las que nos habíamos asociado con quienes son activos; desaparece entonces la conexión entre los deberes, el flujo de la vida. Quizá algún individuo acabe por acostumbrarse, desalentado, a esta separación y a vivir según doble pauta, es decir, en contradicción consigo mismo, inseguro aquí y allí y, por esa razón, cada día más débil y más estéril: mientras que otro renuncie incluso por principio a seguir participando

[62] Una primera versión de este pasaje final se encuentra en FP I, 34 [14].

[63] Un esquema de la temática para este capítulo se encuentra en FP I, 32 [80].

[64] *Erzieher*, Nietzsche lo subraya hasta el punto de ponerlo finalmente como el calificativo del título mismo de esta *Intempestiva*. Según se desprende de una carta a C. v. Gersdorff de 8 de mayo de 1874, el título inicialmente pensado para ella era «Schopenhauer entre los alemanes».

[65] Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre VI, Bekenntnisse einer schönen Seele.*

en acciones y apenas perciba aún que otros sí actúan. Los peligros son siempre grandes cuando al ser humano se le hacen las cosas demasiado difíciles y ya no es capaz de *cumplir* ninguna de sus obligaciones; las naturalezas más fuertes pueden destruirse por tal incumplimiento, las más débiles y numerosas se hunden en una pereza contemplativa y acaban perdiendo, por pereza, incluso la capacidad de contemplar.

Ahora, ante tales objeciones, quiero añadir alguna puntualización, a saber, que nuestro trabajo aquí apenas ha hecho más que empezar, y que yo, por experiencias propias, no veo ni sé con claridad sino una única cosa: que es posible que a ti y a mí se nos imponga una cadena de obligaciones que podemos cumplir, derivadas de aquella imagen ideal, y que algunos de nosotros ya sienten el peso de esta cadena. Pero para poder expresar sin reparos la fórmula con la que deseo resumir ese nuevo círculo de obligaciones, necesito las siguientes consideraciones previas[66].

En todas las épocas los seres humanos más profundos han tenido compasión con los animales precisamente porque éstos sufren en la vida y no poseen, ciertamente, la fuerza de volver contra ellos mismos el aguijón del sufrimiento y de comprender su existencia metafísicamente; en efecto, subleva hasta lo más hondo ver un sufrimiento carente de sentido. Por eso surgió, y no sólo en un único lugar de la tierra, la suposición de que las almas de los seres humanos abrumados de culpa se hallan encerradas en esos cuerpos de animales, y que ese sufrimiento sin sentido, que subleva a la primera mirada, se convierte ante la justicia eterna en algo lleno de sentido y de significación, a saber, una vez considerado como castigo y expiación. Lo decimos con toda veracidad, es un grave castigo vivir de ese modo, como animal, sometido al hambre y los apetitos, y, no obstante, carecer en absoluto de toda reflexión sobre esa vida; y no cabe imaginar un destino de mayor gravedad que el del animal de presa, el cual está acosado por el más abrasivo tormento a través del desierto, rara vez está satisfecho, e incluso cuando lo está, lo está sólo de manera que esa satisfacción se convierte en una tortura, sea en la desgarradora lucha con otros animales, o por avidez y hartazgo repugnantes. Depender de la vida de manera tan ciega y tan desquiciada, sin ningún premio superior, sin ni de lejos saber que así se está sufriendo un castigo ni por qué se ha sido castigado de ese modo, sino ansiar precisamente ese castigo como si fuera una dicha, con la estupidez de un horroroso apetito — esto es lo que significa ser animal; y si la naturaleza entera tiende hacia el ser humano, de ese modo da a entender que el ser humano es necesario para redimirla de la maldición de la vida animal y que, por fin, en él la existencia pone ante sí un espejo, en cuyo fondo la vida no aparece ya desprovista de sentido, sino en su significatividad metafísica. En efecto, medítese bien esta distinción: ¡dónde acaba el animal, dónde comienza el ser humano! ¡Ese ser humano que es para la naturaleza lo único que importa! Mientras alguien ansíe la vida como se ansía una dicha, todavía no ha elevado la mirada por encima del horizonte del animal, tan sólo quiere con más consciencia aquello que el animal busca con ciego impulso. Pero así es como nos encontramos todos nosotros durante la mayor parte de nuestra vida: en general, no solemos salir de la animalidad, nosotros mismos somos los animales que parecen sufrir sin sentido.

Pero hay momentos *en que lo comprendemos*: entonces se rasgan las nubes y vemos que nosotros y la naturaleza entera tendemos todos hacia el ser humano, como hacia algo que está muy por encima de nosotros. En esa claridad repentina, temblando, miramos a nuestro alrededor y hacia atrás: allí corren los refinados animales de

[66] El pasaje que viene a continuación tiene una primera versión en FP I, 35 [14].

presa y nosotros en medio de ellos. La prodigiosa movilidad de los seres humanos sobre el gran desierto de la tierra, sus fundaciones de ciudades y de Estados, sus guerras, sus reservas y derroches incesantes, sus locas prisas hacia cualquier parte, sus aprendizajes mutuos, sus astucias y pisotones recíprocos, su clamor en la necesidad, su grito de placer en la victoria — todo es continuación de la animalidad: como si el ser humano tuviera que sufrir un retroceso en su formación y ser engañado a propósito en su disposición metafísica, como si la naturaleza, en efecto, después de haber estado tanto tiempo anhelando al ser humano y trabajando en su preparación, ahora retrocediera ante él y prefiriera volver de nuevo a la inconsciencia de la pulsión. Ay, necesita conocimiento y le horroriza ese conocimiento del que tiene propiamente necesidad; y, de este modo, la llama oscila de acá para allá, inquieta y asustada por así decirlo ante sí misma, y agarra primero mil cosas antes de agarrar aquello por lo que la naturaleza necesita en definitiva el conocimiento. Todos nosotros sabemos en momentos aislados cómo tomamos las más amplias disposiciones de nuestra vida sólo para huir de nuestra genuina tarea, cómo quisiéramos esconder nuestra cabeza en cualquier sitio, como si allí no pudiera atraparnos nuestra conciencia de cien ojos, cómo entregamos con premura nuestro corazón al Estado, al lucro, a la sociabilidad o a la ciencia, simplemente para dejar de tenerlo de una vez en nuestras manos, cómo nosotros mismos nos dedicamos al duro trabajo diario de modo más ardiente e insensato de lo que sería necesario para vivir: porque eso nos parece más necesario aún, para así no alcanzar la sensatez. La prisa es común a todos, porque todos huimos de nosotros mismos, común a todos es también el timorato ocultamiento de esa prisa, porque queremos parecer contentos y desearíamos engañar sobre nuestra miseria a los observadores más agudos, y común a todos es la necesidad de nuevos repiques verbales sonoros, con los que adornar la vida con algo festivo y ruidoso. Todos conocemos el singular estado de ánimo en que de pronto se entremeten recuerdos desagradables, y entonces, mediante vehementes gestos y sonidos, tratamos de quitárnoslos de la cabeza: pero los gestos y sonidos de la vida que es común a todos permiten adivinar que todos nosotros nos encontramos siempre en tal estado de ánimo, con miedo ante el recuerdo y la interiorización. ¿Qué es, pues, lo que con tanta frecuencia nos inquieta, qué mosquito no nos deja dormir? A nuestro alrededor suceden cosas como animadas por espíritus, cada instante de la vida quiere decirnos algo, pero no queremos escuchar esa voz de los espíritus. Cuando estamos solos y en silencio, tenemos miedo de que nos susurren algo al oído, y por eso odiamos el silencio y nos aturdimos con la sociabilidad.

Todo esto, como queda dicho, lo comprendemos de vez en cuando y nos asombramos mucho de toda la angustia y de toda la prisa vertiginosas y del entero estado de ánimo, que es como un sueño, de nuestra vida, la cual parece tener miedo de despertar y sueña tanto más intensamente y con mayor desasosiego cuanto más cerca está de ese despertar. Pero al mismo tiempo sentimos que somos demasiado débiles para soportar durante mucho tiempo esos momentos de hondísimo recogimiento, y que no somos nosotros los seres humanos hacia los que tiende la naturaleza entera para su redención: ya es mucho que siquiera una vez saquemos fuera la cabeza un poco y advirtamos en qué corriente estamos hondamente sumergidos. E incluso eso, este emerger y estar despiertos durante un instante fugaz, no lo conseguimos por fuerza propia, nos han de levantar — ¿y quiénes son los que nos levantan?

Son esos *seres humanos* veraces, *ésos que ya han dejado de ser animales, los filósofos, artistas y santos*; cuando aparecen, y gracias a esa aparición suya, la natura-

leza, que nunca salta, da su único salto, un salto que es, ciertamente, de alegría, pues por vez primera se siente en la meta, a saber, allí donde comprende que se ha de olvidar de tener metas y que ha apostado demasiado alto jugando al juego de la vida y del devenir. Con este conocimiento la naturaleza se transfigura, y un suave cansancio vespertino, eso que los seres humanos llaman «la belleza», se posa sobre su rostro. Lo que ahora expresa con esos rasgos transfigurados es la gran *ilustración* sobre la existencia; y el supremo deseo que pueden tener los mortales es participar constantemente y con el oído atento en esa ilustración. Si uno considera todo lo que en el curso de su vida tiene que haber *oído*, por ejemplo, Schopenhauer, bien puede entonces decirse a sí mismo: «¡ay, tus sordos oídos, tu estúpida cabeza, tu vacilante entendimiento, tu encogido corazón, ay, todo lo que llamo mío!, ¡cómo lo desprecio! ¡No poder volar, sino sólo aletear! ¡Ver lo que hay arriba, por encima de uno mismo, y no poder ascender! ¡Conocer y casi pisar el camino que lleva a esa inconmensurable mirada libre del filósofo, y, al sentir vértigo a los pocos pasos, retroceder! Y, aunque sólo se cumpliera por un día ese grandísimo deseo, ¡con qué decisión se ofrecería a cambio el resto de la vida! ¡Subir tan alto como jamás subió pensador alguno, entrando en el aire puro de los Alpes y del hielo, allí donde no hay ya ninguna niebla ni velo alguno y donde la estructura fundamental de las cosas se expresa de modo rudo y rígido, pero con inevitable inteligibilidad! Pensando sólo en eso se vuelve el alma solitaria e infinita; pero si se cumpliera su deseo, si por una vez la mirada cayera vertical y resplandeciente como un rayo de luz sobre las cosas, si desapareciesen la vergüenza, la ansiedad y la apetencia — qué nombre daríamos a ese estado anímico, a esa nueva y enigmática emoción sin excitación, con la cual ella entonces, al igual que el alma de Schopenhauer, permanecería extendida sobre la gigantesca escritura jeroglífica de la existencia, sobre la petrificada doctrina del devenir, no como noche, sino como luz ardiente, teñida de rojo, que inunda el mundo. ¡Y qué destino, en cambio, el de barruntar lo suficiente de la determinación y la felicidad que son peculiares del filósofo, para así sentir toda la indeterminación y toda la infelicidad del no-filósofo, de quien tiene apetencia pero carece de esperanza! ¡Saberse como fruto en el árbol que por exceso de sombra jamás podrá madurar, y ver que está alumbrando muy cerca de nosotros el rayo de sol que nos falta[67]!»

Eso sería un tormento suficiente para hacer envidioso y maligno a un individuo tan escasamente dotado, si éste pudiera llegar a ser envidioso y maligno en realidad; pero es probable que, para que su alma no se consuma en vana añoranza, él acabe dándole otro rumbo, y entonces *descubrirá* un nuevo círculo de obligaciones.

Con esto he logrado una respuesta a la pregunta de si es posible vincularse con el gran ideal del ser humano schopenhaueriano mediante una actividad regular autónoma. Ante todo, es seguro lo siguiente: esas nuevas obligaciones no son las obligaciones de un individuo que se ha aislado, al contrario, con ellas se entra a formar parte de una poderosa comunidad, la cual, ciertamente, no se mantiene unida mediante formas y leyes externas, sino gracias a una idea fundamental. Se trata de la idea fundamental de la *cultura*, en la medida en que ésta sabe proponernos a cada uno de nosotros tan sólo una única tarea: *fomentar en nosotros y fuera de nosotros la procreación*

[67] Todo este párrafo, y el tono exultante de esta descripción, delatan la influencia del ensayo «Heroísmo», de Emerson, contenido en sus *Ensayos*. Cfr. Campioni, G., *Nietzsche: La morale dell'eroe*, ETS, Pisa, 2008, capítulo 1; también su artículo «Leggere Nietzsche: Dall'Agonismo inattuale alla critica della morale eroica», en *Aut Aut*, 1997 (30/4).

del filósofo, del artista y del santo, y de este modo trabajar en el perfeccionamiento y la consumación de la naturaleza. Pues así como la naturaleza necesita del filósofo, de igual modo tiene necesidad del artista, los necesita a ambos para un objetivo metafísico, a saber, para su propia ilustración sobre sí misma, para que al final se le contraponga de una vez como una obra pura y acabada aquello que en el desasosiego de su devenir nunca alcanza a ver con claridad — los necesita, así pues, para su propio autoconocimiento. Fue Goethe quien con una palabra soberbiamente profunda dio a entender cómo para la naturaleza todos sus intentos sólo tienen validez en cuanto al final el artista adivine su balbuceo, vaya a su encuentro a la mitad del camino, y exprese lo que ella propiamente quiere con esos intentos. «Lo he dicho muchas veces, exclamó en una ocasión, y lo repetiré muchas veces más, la *causa finalis* de los asuntos del mundo y de los seres humanos es la poesía dramática. Porque de otro modo ese material no serviría absolutamente para nada[68].» Y así, al final, la naturaleza necesita del santo, en quien el yo está enteramente disuelto y cuya vida sufriente no es sentida de forma individual, o casi no se la siente ya de ese modo, sino como un hondo sentimiento de igualdad, de simpatía y de unidad con todo lo viviente: necesita del santo, en quien se produce ese milagro de la transformación que el juego del devenir no proporciona jamás, esa última y suprema humanización hacia la cual tiende y hacia la cual avanza toda la naturaleza para redimirse de sí misma. No hay ninguna duda de que todos nosotros estamos emparentados y vinculados con él, como estamos emparentados con el filósofo y el artista; hay momentos y, por así decirlo, chispas del fuego más luminoso y más pleno de amor, a cuya luz no entendemos ya la palabra «yo»; hay algo más allá de nuestro ser que en esos momentos se convierte en un más acá, y por eso desde lo más hondo del corazón deseamos que haya puentes entre acá y allá. En nuestra constitución habitual es obvio que no podemos contribuir en nada a la procreación de ese ser humano que sea redentor, por ello nos *odiamos* en esta constitución, y lo hacemos con un odio que es la raíz de ese pesimismo que Schopenhauer tuvo primero que enseñar de nuevo a nuestra época, pero que es tan antiguo como la existencia misma de la añoranza de cultura. Es su raíz, pero no su floración, su estrato más subterráneo, por así decirlo, pero no su pináculo, el comienzo de su trayectoria, pero no su meta: pues algún día, en ese estado anímico al que estaremos elevados, en el cual también amaremos algo diferente de lo que ahora podemos amar, tendremos aún que aprender a odiar algo diferente y más común a todos, ya no nuestra propia individualidad (*Individuum*) y su mísera limitación, su cambio y su desasosiego. Sólo cuando nosotros, en nuestro actual nacimiento o en uno próximo, hayamos sido admitidos en aquella orden muy sublime de los filósofos, los artistas y los santos, sólo entonces se nos habrá propuesto también una nueva meta de nuestro amor y de nuestro odio, — mientras tanto, tenemos nuestra tarea y nuestro círculo de obligaciones, nuestro odio y nuestro amor. Pues ya sabemos qué es la cultura. Para hacer su aplicación práctica en el ser humano schopenhaueriano, la cultura quiere que preparemos y fomentemos la procreación siempre nueva de ese ser humano, conociendo lo que es hostil a su procreación y apartándolo del camino — en pocas palabras, la cultura quiere que combatamos infatigablemente contra todo lo que *nos* ha privado del supremo cumplimiento de nuestra existencia, impidiéndonos que llegáramos a convertirnos nosotros mismos en tales seres humanos schopenhauerianos. —

[68] Goethe a Charlotte von Stein, 3 de marzo de 1785. Sentencia anotada por Nietzsche en FP I, 24 [8]. Reaparece en una versión previa de este pasaje contenida en FP I, 35[12].

6

A veces es más difícil admitir una cosa que comprenderla; y esto es precisamente lo que le puede suceder a la mayoría de las personas cuando reflexionen sobre la proposición: «la humanidad debe trabajar continuamente para procrear grandes seres humanos únicos — y ésta, y sólo ésta, es su tarea.» Con qué gusto se desearía aplicar a la sociedad y a sus objetivos una enseñanza que puede obtenerse de la consideración de cada una de las especies del reino animal y vegetal, a saber, la enseñanza de que en cada especie sólo importa que se logre el ejemplar superior único, el ejemplar más extraordinario, más poderoso, más complejo, más fecundo — ¡con qué gusto, si no opusiesen tenaz resistencia fantasías inculcadas en la educación sobre el objetivo de la sociedad! En realidad, es fácil de entender el hecho de que la meta de la evolución de una especie se encuentra allí donde esa especie alcanza su límite y su tránsito hacia una especie superior, pero no en la masa de los ejemplares y en el bienestar de éstos, ni menos aún en los ejemplares que son, cronológicamente, los últimos de esa especie, más bien la meta se encuentra precisamente en las existencias aparentemente dispersas y fortuitas que alguna vez se dan aquí y allá en condiciones favorables; y, en efecto, debería ser igual de fácil de entender la exigencia de que la humanidad, puesto que puede llegar a tener conciencia de su finalidad, haya de buscar y producir esas condiciones favorables en que pueden surgir esos grandes seres humanos redentores. Pero a ello se opone, entre unas cosas y otras, todo: en un sitio esa finalidad última se debe encontrar en la felicidad de todos o de la mayoría, en otro, en el desarrollo de grandes comunidades; y la rapidez con la que una persona se decide a sacrificar su vida, por ejemplo, por un Estado, guarda correspondencia con la lentitud y la reflexión con la que esa misma persona se comportaría si este sacrificio lo exigiera no un Estado, sino un individuo. Parece una insensatez que el ser humano deba existir para otro ser humano; «¡al contrario, el ser humano existe para todos los otros, o al menos para el mayor número posible!» ¡Oh, hipócrita, como si fuera más sensato dejar que decida el número allí donde se trata del valor y el significado! Pues la cuestión se plantea ciertamente en estos términos: ¿cómo adquiere tu vida, la vida del individuo, el valor más alto, el significado más hondo?, ¿cómo se la desperdicia menos? Es seguro que de una sola manera, a saber, que vivas en provecho de los ejemplares más raros y valiosos, pero no en provecho de la mayoría, es decir, de los ejemplares que, tomados individualmente, son los de menos valor. Y justamente, debería implantarse y cultivarse en una persona joven esta forma de pensar, que se comprendiese a sí misma en cierto modo como una obra malograda de la naturaleza, pero a la vez como un testimonio de las intenciones más grandes y admirables de esta artista; le ha salido mal, debe decirse esa persona joven, pero yo quiero honrar su intención grande poniéndome a su servicio para que alguna vez le salga mejor.

Con este propósito se pone a sí misma en el círculo de la *cultura*[69]; pues la cultura es hija del autoconocimiento de cada individuo y de la insatisfacción en sí. Todo aquel que se declare partidario suyo, lo expresará de este modo: «veo por encima de mí algo más elevado y más humano que yo mismo, ayudadme todos a alcanzarlo como yo quiero ayudar a todo aquel que conozca lo mismo que yo conozco y que su-

[69] Una primera versión de estas ideas se encuentra en FP I, 35 [12], una especie de condensado borrador del resto de este capítulo, excepto el tratamiento del egoísmo de los propietarios y la psicología de los doctos.

fra por lo mismo que yo sufro: para que por fin surja de nuevo el ser humano que se sienta pleno e infinito en el conocimiento y en el amor, en la contemplación y en el poder, y que con toda su integridad se adhiera y se entregue a la naturaleza como juez y evaluador de las cosas.» Es difícil trasladar a alguien a ese estado anímico de intrépido autoconocimiento, porque es imposible enseñar el amor: pues únicamente en el amor consigue el alma no sólo la clara, analítica y despreciadora mirada para consigo misma, sino también esa apetencia de mirar más allá de sí y de buscar con todas sus fuerzas un sí-mismo (*Selbst*) superior, todavía oculto en alguna parte. Por tanto, sólo aquel que haya entregado su corazón a uno cualquiera de los grandes seres humanos recibe con ello la *primera consagración de la cultura*; sus signos distintivos son la vergüenza de sí mismo sin sentir malhumor, el odio a la propia estrechez y a la propia mezquindad, la compasión con el genio que una y otra vez consigue levantarse, libre de esta estupidez y de esta sequedad nuestras, el presentimiento para con todos los que están en devenir y en lucha, y la íntima convicción de encontrarse casi en todas partes con la naturaleza en su apremiante necesidad, percibiendo cómo tiende ella hacia el ser humano, cómo siente dolorosamente que de nuevo se ha malogrado la obra, y cómo, no obstante, consigue por todas partes los más asombrosos proyectos, rasgos y formas: de manera que los seres humanos con los que convivimos se asemejan a un campo de ruinas lleno de los esbozos plásticos más valiosos, donde todo nos reclama a gritos: venid, ayudadnos, acabad lo imperfecto, unid lo que debe estar unido, que lo que nosotros anhelamos por encima de toda medida es convertirnos en seres íntegros y enteros.

A esta suma de estados anímicos internos la he llamado la primera consagración de la cultura; pero ahora me corresponde describir los efectos de la *segunda* consagración, y sé bien que aquí mi tarea es más difícil. Pues ahora se debe hacer el tránsito del acontecer interno al juicio del acontecer externo, la mirada debe dirigirse hacia afuera, para encontrar de nuevo en el gran mundo lleno de movimiento esa apetencia de cultura tal como la conoce por esas primeras experiencias, el individuo debe usar su lucha y su anhelo como el alfabeto mediante el cual puede leer ahora las aspiraciones de los seres humanos. Pero tampoco aquí le es lícito detenerse, de este nivel ha de ascender a otro aún más alto, la cultura le exige no sólo esa vivencia interna, no sólo el emitir un juicio sobre el mundo exterior que lo circunda, sino, en definitiva y sobre todo, la acción, esto es, la lucha a favor de la cultura y la hostilidad contra influencias, costumbres, leyes, disposiciones, en las que él no reconozca su meta: la procreación del genio.

A quien tiene la capacidad de situarse ahora en el segundo nivel le llama ante todo la atención *cuán extraordinariamente reducido e infrecuente es el saber en torno a esa meta*, cuán común a todos, por el contrario, el esfuerzo por la cultura, y cuán indeciblemente grande la masa de fuerzas que se consumen en su servicio. Sorprendido, uno se pregunta: ¿acaso es totalmente innecesario un tal saber? ¿No alcanza la naturaleza su meta aun cuando la mayoría determine erróneamente el propósito de su propio esfuerzo? Quien se haya acostumbrado a tener en gran estima la finalidad inconsciente de la naturaleza quizá no tendrá ninguna dificultad en contestar: «¡Sí, así es! Dejad que los seres humanos piensen y digan lo que quieran sobre su meta última, en su oscuro impulso son muy conscientes, ciertamente, del camino correcto[70].» Para poder presentar objeciones a esta afirmación uno ha de haber tenido algunas expe-

[70] Cfr. Goethe, J. W., *Faust I*, 328-329.

riencias; pero quien está realmente convencido de esa meta de la cultura, a saber, que ésta ha de fomentar el surgimiento de verdaderos *seres humanos* y nada más, y compara entonces cómo incluso ahora, con toda la ostentación y la pompa de la cultura, el surgimiento de esos seres humanos todavía no se diferencia mucho de un prolongado maltrato a los animales: éste encontrará muy necesario que en lugar de ese «oscuro impulso» se ponga al fin de una vez un querer consciente. Y ello sobre todo también por esta segunda razón: para que ya no sea posible utilizar ese impulso que no tiene claridad sobre su meta, el célebre oscuro impulso, para propósitos enteramente diferentes, ni conducirlo por caminos en que jamás puede alcanzarse esa meta suprema, la procreación del genio. Pues existe una especie de *cultura de la que se ha abusado y que está dedicada a tareas de servicio* —¡basta con mirar a nuestro alrededor! Y precisamente los poderes que ahora fomentan la cultura de la manera más activa tienen al hacerlo segundas intenciones y no se relacionan con ella en actitud pura y desinteresada.

Aquí está, en primer lugar, *el egoísmo de los propietarios*, que necesita del servicio de la cultura y que, en gratitud por ese servicio, le presta a su vez el suyo, pero en esa relación querría, como es obvio, prescribir al mismo tiempo la meta y la medida. De esta parte provienen esa proposición y esa argumentación tan queridas que dicen más o menos así, éstas son nuestra meta y nuestra medida: la mayor cantidad posible de conocimiento y formación, por tanto la mayor cantidad posible de necesidades, por tanto la mayor cantidad posible de producción, por tanto la mayor cantidad posible de ganancia y felicidad — así es como suena esta fórmula seductora. Sus partidarios definirían la formación como esa visión con la cual, en lo que se refiere a las necesidades y a su respectiva satisfacción, uno se hace total y absolutamente tempestivo, pero con la que, no obstante, uno dispone a la vez y de modo óptimo de todos los medios y de todas las vías para ganar dinero de la manera más fácil posible. La meta sería, así pues, formar la mayor cantidad posible de seres humanos *courantes* [corrientes], en el sentido en el que se llama *courant* [*corriente*] a una moneda[71]; y un pueblo, según esta concepción, será tanto más feliz cuantos más seres humanos *courantes* [corrientes] posea, entendiendo este adjetivo en el sentido expuesto. Por eso el objetivo de las modernas instituciones de formación debe ser el siguiente, fomentar que cada cual, en la medida en que lo permita su naturaleza, se convierta en *courant* [corriente], o sea, proporcionar formación a cada cual en la medida en que de su propio grado de conocimiento y de saber obtenga la mayor cantidad posible de felicidad y de ganancia. Según este planteamiento, se exige que el individuo, mediante la ayuda de tal formación común a todos, tenga que tasarse a sí mismo con exactitud para así saber qué es lo que él ha de exigirle a la vida; y también se afirma, por último, que existe un vínculo natural y necesario entre «inteligencia y propiedad», entre «riqueza y cultura», más aún, que este vínculo es una necesidad *moral*. Desde estas premisas se detesta toda formación que produzca soledad, que ponga metas más allá del dinero y las propiedades, que requiera mucho tiempo; a semejantes especies de formación, más serias, se las suele denigrar como «egoísmo refinado», como «epicureismo inmoral de la formación». Por supuesto, según la moralidad que está vigente en esta visión, se aprecia justamente lo contrario, a saber, una formación rápida para

[71] «Cuanto más elevada es la cultura de un hombre, tanto más solo se encuentra: es decir, que él trata con los grandes de todos los tiempos y que esta ilustre compañía le hace algo cuidadoso. Él no es "*courant*".» FP I, 14 [16].

convertirse cuanto antes en un ser que gane dinero, y, bien cierto, una formación tan fundamental que uno pueda convertirse en un ser que gane muchísimo dinero. Al ser humano sólo se le permite poseer la indispensable cantidad de cultura que sea de interés para la adquisición general de propiedades y para el comercio internacional, pero también se le exige que posea esa misma cantidad. En pocas palabras: «el ser humano tiene una aspiración necesaria a la felicidad terrenal, y necesita la formación para realizar esa aspiración, pero ¡eso sí, exclusivamente para eso!»

Aquí está, en segundo lugar, *el egoísmo del Estado*, un Estado que ansía igualmente la máxima difusión y la máxima generalización de la cultura y que tiene en las manos los instrumentos más eficaces para satisfacer sus deseos. Suponiendo que ese Estado se sepa suficientemente fuerte para poder no sólo quitar las cadenas de sus súbditos, sino también someterlos a su yugo según lo requieran las circunstancias, suponiendo que su fundamento sea suficientemente seguro y amplio para poder sostener la bóveda entera de la formación, entonces la difusión de ésta entre sus ciudadanos redundará siempre en beneficio exclusivo del mismo Estado en su rivalidad con otros Estados. En cualquier sitio en que se hable ahora de «Estado de cultura» se verá que allí tiene asignada la tarea de desarrollar las fuerzas espirituales de una generación hasta el punto en que, con el desarrollo alcanzado, puedan prestar servicios y ser de utilidad a las instituciones existentes: pero, eso sí, sólo hasta ese punto; como un arroyo del bosque al que se desvía en parte mediante diques y dispositivos para que con muy poco caudal pueda mover molinos — mientras que con todo su caudal sería más bien peligroso que de utilidad para un molino. Dicho desarrollo es a la vez, e incluso en mayor medida, una especie de encadenamiento. Recuérdese simplemente en qué ha llegado poco a poco a convertirse el cristianismo bajo el egoísmo del Estado. El cristianismo es, ciertamente, una de las revelaciones más puras de aquel impulso hacia la cultura y, más en concreto, hacia la procreación siempre renovada del santo; pero como ha sido utilizado de cien maneras distintas para mover los molinos de los poderes estatales, ha enfermado poco a poco hasta la médula, se ha hecho hipócrita y mendaz, y ha degenerado hasta entrar en contradicción con su meta originaria. Incluso su último acontecimiento, la Reforma alemana, no habría sido más que una repentina llamarada al reencenderse el fuego, seguida de su súbita extinción, si no hubiera robado nuevas fuerzas y nuevas llamas a la lucha y la conflagración de los Estados.

En tercer lugar, fomentan aquí la cultura todos aquellos que son conscientes de un *contenido feo o aburrido* y quieren disimularlo mediante la llamada «*bella forma*». Con lo externo, con palabra, ademán, adorno, pompa, amaneramiento, se debe forzar al espectador para que saque una conclusión falsa sobre el contenido: bajo la suposición de que, como es habitual, se juzgará lo interior por la parte externa. A veces me parece que los seres humanos modernos se aburren ilimitadamente los unos a los otros y que acaban por encontrar necesario hacerse interesantes recurriendo a todas las artes. Permiten entonces que sus artistas los pongan a ellos mismos sobre la mesa como manjares picantes y suculentos, ellos se sazonan a sí mismos con las especias de todo el Oriente y el Occidente, y ¡sin la menor duda! ahora huelen, por supuesto, de modo muy interesante, huelen a todo el Oriente y el Occidente. Se disponen entonces a satisfacer todos los gustos; y a cada cual se le debe servir lo que en ese momento le apetezca, sea lo bienoliente o lo maloliente, lo sublime o lo tosco-grosero, lo griego o lo chino, las tragedias o las obscenidades dramatizadas. Los más famosos jefes de cocina de estos seres humanos modernos que quieren a toda costa ser intere-

santes y sentirse interesados se encuentran, como es sabido, entre los franceses, y los peores, entre los alemanes. Esto es para los últimos, en el fondo, más consolador que para los primeros, y no queremos tomarles a mal en lo más mínimo a los franceses que se burlen de nosotros precisamente por la falta de elementos interesantes y elegantes, y que ante la exigencia de elegancia y de modales por parte de algunos alemanes sientan que se acuerdan de aquel indio que deseaba que le insertaran un anillo en la nariz y además gritaba para que le tatuaran.

—Y llegados a este punto nada me impedirá que haga una digresión. En Alemania se han cambiado y modificado muchas cosas desde la última guerra con Francia, y es evidente que también nos hemos llevado a casa algunos nuevos deseos en lo que respecta a la cultura alemana. Esa guerra fue para muchos el primer viaje a la parte más elegante del mundo, a la otra mitad; ¡qué magnífico efecto causa la ausencia de prejuicios del vencedor, si no rechaza aprender del vencido algo de cultura! En particular la artesanía artística siempre se ve remitida de nuevo a la rivalidad con el vecino que tiene más formación, la disposición de la casa alemana debe parecerse a la de la francesa, incluso la lengua alemana debe apropiarse un «gusto sano» mediante una Academia fundada según el modelo francés, y eliminar la peligrosa influencia que Goethe ha ejercido sobre ella — como ha sentenciado hace muy poco el académico berlinés Dubois-Reymond[72]. Nuestros teatros hace ya tiempo que se han orientado con todo silencio y decoro hacia la misma meta, incluso el tipo del docto alemán elegante está ya inventado — ahora hay que esperar, en efecto, que a partir de estos momentos se deje de lado como algo muy poco alemán todo lo que hasta el presente no ha querido someterse de grado a esa ley de la elegancia, la música, la tragedia y la filosofía alemanas. — Pero, a decir verdad, tampoco habría que mover ni un dedo por la cultura alemana si el alemán, por la cultura que todavía le falta y hacia la que ahora tendría que orientarse, no entendiera otra cosa sino las artes y finos modales con los que la vida resulta bonita, incluyendo toda la inventiva de los maestros de baile y los tapiceros, y si, incluso en el lenguaje, sólo quisiera esforzarse por reglas bien establecidas académicamente y por un cierto amaneramiento común a todos. Pues parece que la última guerra y la comparación personal con los franceses apenas han suscitado aspiraciones más elevadas, al contrario, muchas veces me asalta la sospecha de que el alemán quiere ahora sustraerse con violencia a esas antiguas obligaciones que le impone su maravilloso talento, la gravedad y la hondura que son peculiares de su naturaleza. Él preferiría hacer alguna vez juegos de magia e imitar a un mono, preferiría aprender maneras y artes para que la vida fuera divertida. Pero en modo alguno se puede injuriar más al espíritu alemán que si se lo trata como si fuera de cera, de manera que un día también la elegancia lo pudiera moldear. Y si, por desgracia, es verdad que una buena parte de los alemanes quiere gustosamente dejarse moldear y arreglar de esta manera, entonces habrá que repetir en su contra todas las veces que sean necesarias, hasta que se oiga, lo siguiente: en vosotros ya no vive en modo alguno esa antigua especie alemana que, en efecto, es dura, áspera y muy resistente, pero es como el material más precioso en el que sólo a los escultores más grandes les es lícito trabajar, porque son los únicos dignos de él. Lo que en vosotros tenéis, por el contrario, es un material blando y pastoso; haced con él lo que queráis, formad muñecas elegantes e ídolos interesantes utilizándolo — también en esto seguirá en vigor la sentencia de Richard Wagner: «el alemán es esquinado y torpe cuando quiere mos-

[72] Cfr. Wagner, C., *Tagebücher I*, Múnich, 1976, p. 843, anotación del día 6 de agosto de 1874.

trarse amanerado; pero es sublime y superior a todos cuando se inflama[73].» Y con las llamas de este fuego alemán los elegantes tienen todos los motivos para andar con ojo, no vaya a ser que un día los devore, junto con todas sus muñecas y todos sus ídolos de cera. — Por supuesto, a esa tendencia predominante en Alemania hacia la «bella forma» también se la podría derivar de una manera diferente y más profunda: procedería de esa prisa, de ese sofocante aferrarse al momento, de esa precipitación que arranca de la rama todas las cosas cuando aún están demasiado verdes, de esa carrera y esa cacería que ahora graban arrugas en el rostro de los seres humanos y estampan su tatuaje, por así decirlo, en todo lo que hacen. Como si actuara en ellos el efecto de un bebedizo que ya no los dejara respirar con sosiego, se lanzan precipitadamente en indecorosa preocupación, como los atormentados esclavos de las tres emes, del momento, las opiniones (*Meinungen*) y las modas: así que, como es obvio, la falta de dignidad y de decencia salta a los ojos de manera demasiado penosa, y de nuevo se hace necesaria ahora una elegancia mendaz con la que se debe enmascarar la enfermedad de la prisa desprovista de toda dignidad. Pues así es como la avidez que está de moda por la bella forma guarda relación con el feo contenido del ser humano actual: aquélla debe ocultar, éste debe quedar oculto. Ser una persona que tiene formación significa ahora: no dejar que a uno se le note lo miserable y malo que es, lo parecido a un animal de rapiña en el afán, lo insaciable en la acumulación, lo egoísta y desvergonzado en el goce. Varias veces, cuando yo le hacía ver a alguien la ausencia de una cultura alemana, se me ha objetado: «pero si esa ausencia es enteramente natural, pues hasta ahora los alemanes han sido demasiado pobres y modestos. Deje usted que nuestros compatriotas se hagan ricos y conscientes de sí mismos, que entonces ¡tendrán también una cultura!» Aunque la fe pueda otorgar bienaventuranza, esta especie de fe a mí me llena de desventura, porque siento que esa cultura alemana en cuyo futuro se tiene aquí fe —la de la riqueza, el pulimento y la simulación amanerada— es la más hostil contraimagen de la cultura alemana en la que yo creo. Es cierto que quien ha de vivir entre alemanes sufre mucho por la tristemente célebre atmósfera gris de su vida y sus sentidos, por la falta de forma, la estupidez y la apatía, por la grosería en el trato más delicado, pero todavía sufre más por la envidia y por una cierta doblez y suciedad del carácter; a él le duele y le ofende el arraigado gusto por lo falso e inauténtico, por lo mal imitado, por la traducción de lo extranjero bueno en algo nativo malo: pero ahora, cuando a todo ello aún hay que añadirle ese febril desasosiego, esa búsqueda de éxito y de ganancia, esa sobrevaloración del momento como el peor de los sufrimientos, entonces llena por completo de indignación pensar que todas estas enfermedades y debilidades no podrán nunca curarse a fondo, sino que solamente podrán maquillarse — ¡gracias a semejante «cultura de la forma interesante!» ¡Y esto en un pueblo que ha producido a *Schopenhauer* y a *Wagner*! ¡Y que todavía ha de producir en muchas otras ocasiones! ¿O nos equivocamos de la manera más lamentable? ¿Acaso los dos mencionados ya no ofrecen ninguna garantía de que todavía están efectivamente presentes en el espíritu y el sentido de los alemanes fuerzas tales como las suyas? ¿Habrían de ser ellos mismos una excepción, algo así como los últimos vástagos y los últimos representantes de cualidades que en otro tiempo se tenían por alemanas? No sé cómo podría resolver este asunto y, por ello, vuelvo a la senda de mi consideración general, de la que dudas llenas de preocupaciones me

[73] Wagner, R., *Über das Dirigiren, Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig, 1871-1873, 8, p. 387.

quieren desviar con demasiada frecuencia. Todavía no se han enumerado todos aquellos poderes que, ciertamente, fomentan la cultura, pero que lo hacen sin haber reconocido la meta de ésta, la procreación del genio; ya se han expuesto tres, el egoísmo de los propietarios, el egoísmo del Estado y el egoísmo de todos aquellos que tienen motivos para fingir y ocultarse con las formas. Presento ahora, en cuarto lugar, *el egoísmo de la ciencia* y la esencia peculiar de sus servidores, los *doctos*[74].

La ciencia se relaciona con la sabiduría como la virtud con la santidad: es fría y seca, está desprovista de amor y nada sabe de ese profundo sentimiento de insatisfacción y de añoranza. La ciencia es tan útil a sí misma como nociva para sus servidores, puesto que les transfiere su propio carácter y, de ese modo, osifica, por así decirlo, su humanidad. Mientras por cultura se siga entendiendo de manera esencial el fomento de la ciencia, la cultura así entendida ignorará con implacable frialdad al ser humano grande que sufre, y por dos razones, porque la ciencia solamente ve por todas partes problemas del conocimiento, y porque el sufrimiento en el interior del mundo de la ciencia es propiamente algo inoportuno e incomprensible, es decir, es, a lo sumo, un problema más.

Pero en cuanto el ser humano se acostumbra a traducir toda experiencia a un juego dialéctico de preguntas y respuestas y a un puro asunto de la cabeza, entonces: es sorprendente lo poco que tarda en secarse una vez dedicado a semejante actividad, y lo pronto que traquetea con sus huesos, reducido casi a un esqueleto. Esto, todo el mundo lo sabe y todo el mundo lo ve: ¿cómo es, pues, posible que, a pesar de ello, los jóvenes no retrocedan en modo alguno ante semejantes esqueletos y estén siempre entregándose de nuevo a la ciencia, y que lo hagan a ciegas, sin elección y sin medida? Eso no puede derivarse, en efecto, del presunto «impulso hacia la verdad»: pues ¡cómo podría existir un impulso hacia el conocimiento frío, puro y sin consecuencias! Lo que son, por el contrario, las auténticas fuerzas que impulsan a los servidores de la ciencia, eso se ofrece hasta con demasiada claridad a una mirada imparcial para que lo comprenda: y es muy aconsejable examinar y someter a vivisección por una vez también a los doctos, después de que ellos mismos se han acostumbrado a palpar y a descuartizar con desvergüenza todo lo que hay en el mundo, incluso lo más venerable. Si he de decir lo que pienso al respecto, mi tesis es la siguiente: el docto se compone de un intrincado tejido de muy diversos impulsos y estímulos, es un metal enteramente impuro. Tómese, en primer lugar, una curiosidad fuerte y cada vez más acentuada, la búsqueda de aventuras del conocimiento, la violencia siempre incitante de lo nuevo y raro en contraposición con lo viejo y aburrido. Añádase a ello un cierto impulso dialéctico a la indagación y al juego, el placer cinegético por los pícaros movimientos de zorro del pensamiento, de manera que no es la verdad lo que se está buscando propiamente, sino que se busca la búsqueda misma, y el principal placer consiste en merodear con astucia, cercar y dar muerte según las estrictas reglas del

[74] El texto que viene a continuación recoge un problema que preocupó hondamente a Nietzsche a lo largo de su vida, como ya dijimos, recuérdese, por ejemplo, la «Sección sexta. Nosotros los doctos» de JGB. En las notas del verano-otoño de 1873 hay notables apuntes de lo que pensaba que podría ser una *Intempestiva*, titulada bien «Análisis del hombre de ciencia respecto a su sentido de la verdad». FP I, 29 [10], bien «El docto (o erudito)» 29 [13], o quizá «Toda clase de servidores de la verdad» 29 [21, 23, 26], etc. Las reflexiones críticas sobre el docto se combinan en esas fechas con la crítica al historicismo, pues una de las dedicaciones predilectas del docto es la erudición histórica. FP I, 36 [1], documenta que hasta esa fecha consideraba que el problema del docto merecía una *Intempestiva* distinta de la que pensaba dedicar a Schopenhauer.

arte. A eso se le ha de agregar todavía el impulso a la contradicción, pues la personalidad, enfrentada a la de todos los otros, quiere sentirse a sí misma y hacerse sentir; la lucha se convierte en placer y la meta es la victoria personal, mientras que la lucha por la verdad no es más que el pretexto. En el docto hay, por otra parte, una buena dosis del impulso a encontrar *ciertas* «verdades», concretamente por su sumisión respecto a ciertas personas, castas, opiniones, iglesias y gobiernos que tienen poder, ya que siente que le es útil poner la «verdad» de parte de todos ellos. Menos regularmente, pero con bastante frecuencia, destacan también en el docto las siguientes cualidades. En primer lugar, la probidad[75] y el sentido para lo simple, a las que hay que tener en muy alta estima si son algo más que torpeza y falta de práctica a la hora de disimular, lo cual requiere, en efecto, un poco de ingenio. De hecho, allí donde el ingenio y la habilidad saltan mucho a la vista, se ha de estar un poco en guardia y poner en duda la rectitud del carácter. Por otra parte, esa probidad es por lo general de poco valor e incluso para la ciencia sólo raras veces es fructífera, ya que depende de lo establecido y suele decir la verdad en cosas simples o *in adiaphoris* [en cosas indiferentes], exclusivamente; pues, en estos casos, decir la verdad está más en correspondencia con la pereza que no decirla. Y, como todo lo nuevo requiere un cambio en el modo de aprender, la probidad venera, en lo posible, la opinión antigua y reprocha al que anuncia lo nuevo su falta de *sensus recti*. La probidad se opuso a la doctrina de Copérnico porque tenía, ciertamente, a su favor la apariencia visual y la costumbre. El odio a la filosofía, tan frecuente en los doctos, es, ante todo, odio a los extensos razonamientos deductivos y a la ingeniosa artificiosidad de las pruebas. En efecto, toda generación de doctos tiene en el fondo una medida involuntaria para la sagacidad *permitida*; lo que la supera es puesto en cuestión y utilizado casi como motivo de sospecha contra la probidad. — En segundo lugar, la agudeza visual para lo cercano, unida a una gran miopía para lo lejano y lo general. Su campo visual es habitualmente muy pequeño, y los ojos se han de posicionar casi tocando el objeto. Si el docto quiere pasar de un punto que acaba de investigar a otro, desplaza todo el aparato visual hacia ese nuevo punto. Descompone una imagen en diversos trozos, como uno que para mirar el escenario utiliza los gemelos de ópera y entonces bien ve una cabeza, bien una pieza de un vestido, pero no ve nada entero y como un todo. Nunca ve unidos esos trozos aislados, sino que deduce solamente su interconexión; por eso no tiene ninguna impresión fuerte de todo lo que es general. Juzga, por ejemplo, un escrito por algunos fragmentos, o frases, o errores, ya que es incapaz de abarcarlo en su totalidad; el docto estaría tentado de afirmar que un cuadro al óleo es un cúmulo salvaje de chafarrinones. — En tercer lugar, la insipidez y la ordinariez en las inclinaciones y aversiones. Con esta cualidad el docto tiene suerte sobre todo en la historiografía, en tanto indaga los motivos de los seres humanos del pasado según la medida de los motivos que a él le son conocidos. En una topera es donde más a gusto se encuentra un topo. El docto está preservado de todas las hipótesis sutilmente artísticas y extravagantes; cuando es constante, excava todos los motivos ordinarios del pasado, porque se siente de la misma especie. Obviamente, justo por eso la mayor parte de las veces es incapaz de comprender y apreciar lo raro, grande y extraordinario, esto es,

[75] *Biederkeit*, sustantivo formado a partir del adjetivo *bieder*, que etimológicamente significa «lo que responde a una necesidad» (*dem Bedürfnis entsprechend*). *Biederkeit*, por tanto, significa probidad, en el sentido de «ser como es debido», pero sin que esté ausente en la atribución de esta condición un cierto matiz irónico.

lo importante y esencial. — En cuarto lugar, la pobreza de sentimiento y la aridez. Ello lo capacita incluso para vivisecciones. El docto no barrunta el sufrimiento que conlleva cierto conocimiento, y por ello no tiene miedo de ámbitos en que a otros se les estremece el corazón. Es frío, y por eso da fácilmente la apariencia de ser cruel. También se lo tiene por temerario, pero no lo es, como tampoco la mula que no conoce el vértigo. — En quinto lugar, la baja autoestima, e incluso la modestia. Aunque relegados a un rincón miserable, los doctos nada sienten de su sacrificio, de su desperdicio, a menudo parece que en lo más hondo de su intimidad supieran que no son fauna que vuela, sino que se arrastra. Con esta cualidad incluso tienen la apariencia de conmovedores. — En sexto lugar, la lealtad con sus maestros y guías. A éstos quieren ayudarlos de todo corazón, y saben bien que como mejor los ayudan es con la verdad. Pues están predispuestos a la gratitud, ya que sólo gracias a ellos han conseguido acceso a los dignos recintos de la ciencia, donde nunca hubieran entrado de haber seguido su propio camino. Quien en el presente sabe abrir como maestro un campo en el que también pueden trabajar con cierto éxito las cabezas mediocres, en muy poco tiempo se convierte en un hombre famoso: tan grande es de inmediato la muchedumbre que acude. Por supuesto, cada uno de estos leales y agradecidos también es al mismo tiempo una desgracia para el maestro, pues todos ellos le imitan, y entonces precisamente sus defectos parecen desmesuradamente grandes y exagerados, porque resaltan en individuos tan pequeños, mientras que, por el contrario, las virtudes del maestro se manifiestan en estos mismos individuos, pero reducidas en idéntica proporción. — En séptimo lugar, la ininterrumpida continuación rutinaria siguiendo la trayectoria a la que el docto ha sido lanzado, el sentido de la verdad que es consecuencia de la falta de ideas, en consonancia con el hábito que una vez se adoptó. Tales naturalezas son coleccionistas, comentaristas, confeccionadores de índices, de herbarios; aprenden e investigan en torno a un campo determinado, simplemente porque jamás han pensado que también hay otros campos. Su laboriosidad tiene algo de la descomunal estupidez de la fuerza de gravedad: por lo cual suelen rendir mucho. — En octavo lugar, la huida del aburrimiento. Mientras que el verdadero pensador nada anhela tanto como el ocio, el docto común lo evita, porque no sabe qué hacer con él. Su consuelo son los libros: es decir, escucha cómo alguien piensa de manera diferente y, de ese modo, deja que lo entretengan el día entero. Sobre todo, escoge libros en que se estimule de alguna forma su participación personal, en que por afección o desafección pueda sentirse un poco emocionado: esto es, libros en que entren en consideración él mismo o su estamento, su opinión en cuanto doctrina política, o estética, o incluso solamente gramatical; si el docto tiene hasta una ciencia propia, no le faltarán nunca medios para entretenerse ni matamoscas contra el aburrimiento. — En noveno lugar, el motivo de ganarse el pan, o sea, en el fondo, los famosos «borborigmos de un estómago sufriente». Se sirve a la verdad si ésta está en situación de promover directamente sueldos y puestos más elevados, o al menos de obtener el favor de quienes han de conceder el pan y los honores. En todo caso, se sirve exclusivamente a *esta* verdad: por eso puede trazarse una línea divisoria entre las verdades provechosas, a las que muchos sirven, y las verdades no provechosas: a estas últimas sólo se consagra una minoría, para la que no vale lo de: *ingenii largitor venter*. — En décimo lugar, el aprecio a los demás doctos, el miedo a su desprecio, motivo éste más raro, pero más elevado que el anterior, aunque sigue siendo muy frecuente. Todos los miembros del gremio se vigilan entre sí con el mayor celo para que la verdad, de la que tantas cosas dependen, el pan, el cargo, la honra, sea bautizada

realmente con el nombre de su descubridor. Se profesa respeto estricto al otro por la verdad que ha encontrado con el fin de exigir a cambio que también lo profese si uno mismo encontrase alguna vez una verdad. La no verdad, el error, se hace estallar estruendosamente, para que no aumente demasiado el número de competidores; no obstante, aquí y allá también se hace estallar alguna vez la auténtica verdad, para que al menos por breve tiempo haya sitio para errores pertinaces y atrevidos; pues en ningún lugar, ni tampoco aquí, faltan los «idiotismos morales», a los que de ordinario se les da el nombre de picardías. — En undécimo lugar, el docto por vanidad, una variedad ya más rara. Éste quiere, si es posible, tener un campo exclusivamente para sí y escoge por eso curiosidades, especialmente si requieren gastos extraordinarios, viajes, excavaciones, relaciones abundantes en diferentes países. La mayor parte de las veces se da por satisfecho con el honor de ser él mismo admirado como curiosidad, y no piensa en ganarse el pan con sus doctos estudios. — En duodécimo lugar, el docto por pulsión lúdica. Su deleite consiste en buscar pequeños nudos en las ciencias y deshacerlos; cuida de no esforzarse en exceso al hacerlo, para no perder la sensación de juego. Por eso no se mete precisamente en lo profundo, sin embargo a menudo percibe algo que jamás verá con su ojo laborioso y rastrero el docto que ha de ganarse el pan. — Si, por último, en decimotercer lugar, todavía señalo como motivo del docto el impulso hacia la justicia, se me podría objetar que este impulso noble, que hay que entenderlo ya metafísicamente, es demasiado difícil de distinguir de otros y que es, en el fondo, imperceptible e indeterminable para el ojo humano; por eso añado este último número con el piadoso deseo de que ese impulso tenga entre los doctos una frecuencia y una eficacia superiores a la visibilidad que consigue alcanzar. Pues basta con que caiga en el alma de un docto una chispa del fuego de la justicia para abrasar y consumir su vida y su afán, purificándolos, de modo que no tenga ya ningún sosiego y se halle expulsado para siempre del estado de ánimo tibio o gélido en el que los doctos ordinarios llevan a cabo su trabajo cotidiano.

Piénsese ahora en estos elementos, o en varios más, o sólo en algunos, pero agitados con fuerza y bien mezclados entre sí: se tendrá entonces la génesis del servidor de la verdad. Es muy curioso cómo aquí, en beneficio de un negocio en el fondo extrahumano y suprahumano, el del conocimiento puro y sin consecuencias, y, por tanto, también sin impulsos, consiguen fusionarse una multitud de pequeños impulsos y miniimpulsos muy humanos, para formar una combinación química, y cómo el resultado, o sea, el docto, a la luz de ese negocio supraterrenal, elevado y totalmente puro, aparece entonces tan transfigurado que uno olvida por completo la mezcla y la mixtura que fueron necesarias para su procreación. No obstante, hay momentos en que se ha de pensar precisamente en ello y recordarlo: a saber, justamente cuando se pregunta por la significación que tiene el docto para la cultura. Pues todo aquel que sabe observar, advierte que el docto, en esencia, es *estéril* —¡una consecuencia de su génesis!— y que tiene un cierto odio natural al ser humano que es fértil; por eso los genios y los doctos se han peleado en todos los tiempos. Pues estos últimos quieren matar, diseccionar y entender la naturaleza, y los primeros, por su parte, la quieren acrecentar con nueva naturaleza viviente; y se da así un conflicto de mentalidades y de actividades. Épocas enteramente dichosas no necesitaron al docto y no lo conocieron, épocas enteramente enfermas y tristes lo apreciaron como el ser humano más elevado y más digno, y le otorgaron el primer rango.

Sobre el estado en que nuestra época se encuentra en lo que respecta a la salud y la enfermedad, ¡quien fuera lo bastante médico para saberlo! Es cierto que incluso

ahora todavía se estima demasiado al docto en muchas cosas, y por eso tiene efectos nocivos, especialmente en todo lo relacionado con el genio en ciernes. Para las apremiantes necesidades de éste el docto no tiene corazón, habla por encima de él con voz cortante y fría, y con excesiva rapidez encoge los hombros como ante algo extraño y extravagante para lo que no tiene ni tiempo ni ganas. Tampoco se encuentra en el docto ese saber en torno a la meta de la cultura. —

Pero, en definitiva: ¿qué se nos ha hecho explícito mediante todas estas consideraciones? Que, en cualquier parte en que parece que se fomenta ahora la cultura con mayor vitalidad, nada se sabe de esa meta. Por muy alto que el Estado pregone sus méritos a favor de la cultura, la fomenta para fomentarse a sí mismo, y no concibe una meta que esté por encima de su propia existencia y de su propio bienestar. Lo que los propietarios quieren con su incesante demanda de instrucción y de formación no es en último término sino adquirir más propiedades. Cuando los necesitados de formas se atribuyen el genuino trabajo a favor de la cultura, y pretenden, por ejemplo, que todo arte les pertenece y ha de estar al servicio de sus necesidades, entonces lo único que es evidente es que se afirman a sí mismos al afirmar la cultura: o sea, que tampoco ellos, por tanto, han ido más allá de un malentendido. Del docto ya se ha hablado bastante. Así pues, todos estos cuatro poderes, que están en interacción, reflexionan con mucho celo sobre cómo beneficiarse *a sí mismos* con ayuda de la cultura, pero cuando no está en juego su propio interés son muy apáticos y carecen de ideas. Y por eso en la época más reciente *no se han mejorado* las condiciones para el surgimiento del genio, y la animadversión contra los seres humanos originales ha aumentado en tal grado, que Sócrates no hubiera podido vivir entre nosotros y, en todo caso, no hubiera llegado a los setenta años[76].

Recuerdo ahora lo que expuse en el tercer capítulo: cómo todo nuestro mundo moderno no parece en modo alguno tan sólido y duradero como para que al concepto de su cultura se le pudiera profetizar una permanencia eterna. Incluso habría que tener por probable que el próximo milenio consiga algunas nuevas invenciones que, de momento, erizarían el cabello a todos los que ahora vivimos. *La creencia en una significación metafísica de la cultura* no sería en definitiva algo tan horrible: pero quizá sí lo fueran algunas consecuencias que de esa creencia podrían derivarse para la educación y el sistema escolar.

Es obvio que hace falta una reflexión completamente desacostumbrada para apartar de una vez la mirada de los actuales establecimientos de enseñanza y enfocarla más allá, hacia instituciones totalmente diferentes y extrañas, a las que quizá la segunda o tercera generación considere ya necesarias. Mientras tanto, los esfuerzos de los actuales educadores de nivel superior producen o bien al docto, o al funcionario, o al propietario, o al filisteo de la formación, o bien, por último y por lo común, un producto híbrido, mezcla de todos ellos: esas instituciones todavía por inventar tendrían, por supuesto, una tarea más difícil — ciertamente, no más difícil en sí, puesto que en todo caso se trataría de la tarea más natural y, en este sentido, también de la más fácil; y ¿puede haber, por ejemplo, algo más difícil que adiestrar a un joven en contra de la naturaleza, como sucede en la actualidad, para que se convierta en un docto? Pero para los seres humanos la dificultad radica en cambiar la manera de aprender y en plantearse una nueva meta; y costará un esfuerzo indecible cambiar por una nueva idea fundamental las ideas fundamentales de nuestro actual sistema educa-

[76] Una primera versión de este pasaje se halla en FP I, 34 [15].

tivo, que tiene sus raíces en la Edad Media y que se propone como meta de la formación consumada propiamente al docto medieval[77]. Ha llegado ya el tiempo de tener en cuenta estas contradicciones; pues alguna generación ha de iniciar la lucha en la que otra generación posterior conseguirá vencer. Ya en la actualidad el individuo que ha comprendido esa nueva idea fundamental de la cultura se encuentra en una encrucijada; yendo por uno de los caminos, su época le dará la bienvenida, no le faltarán coronas ni recompensas, poderosos partidos lo apoyarán, a sus espaldas se situarán tantos individuos animados por sus mismos sentimientos como los habrá delante de él, y cuando el que va en cabeza pronuncie la consigna, ésta resonará en todas las filas. Aquí el primer deber es: «luchar alineados y en formación», y el segundo, tratar como enemigos a todos los que no quieran ponerse en línea y en formación. El otro camino, sin embargo, le reunirá con muchos menos compañeros de viaje, ese camino es más difícil, más tortuoso, más escarpado; los que van por el primero se burlarán de él, porque avanza con mayores esfuerzos y corre peligro más a menudo, e intentarán con halagos atraerlo hacia ellos. Si en alguna ocasión se cruzan ambos caminos, los del primero lo maltratarán, lo marginarán o lo aislarán con cautelosa reserva. ¿Qué significa entonces una institución de cultura para estos viajeros tan distintos que andan por los dos caminos? Aquella enorme multitud que se precipita hacia su meta por el primer camino entiende bajo esa institución las disposiciones y leyes gracias a las cuales ella misma consigue estar ordenada y avanzar, y con las cuales puede proscribir a todos los rebeldes y solitarios, a todos los que proyectan metas más elevadas y lejanas. Para este otro grupo más pequeño, una institución, como es obvio, tendría que cumplir una finalidad completamente distinta; con la protectora defensa de una sólida organización, ese grupo quiere evitar que aquella multitud lo arrastre y lo disperse, que los individuos que lo integran sucumban a un prematuro agotamiento o se les aparte en definitiva de su gran tarea. Estos individuos deben consumar su obra —ése es el sentido de su solidaridad; y todos los que participan de la institución deben esforzarse por preparar en sí mismos y a su alrededor, mediante una purificación constante y un cuidado mutuo, el nacimiento del genio y la maduración de su obra. No pocos, incluso de la fila de los talentos de segundo y de tercer nivel, están destinados a esta colaboración, y sólo sometiéndose a tal destino llegarán a sentir que viven cumpliendo un deber, que viven con una meta y una significación. Pero, en la actualidad, las voces seductoras de esa «cultura» que está de moda desvían precisamente a esos talentos de su trayectoria y los enajenan de su instinto; esta tentación se dirige a sus tendencias egoístas, a sus debilidades y vanidades, pues a ellos precisamente les susurra el espíritu del tiempo con insinuante empeño: «¡Seguidme y no vayáis hacia allí! Pues allí sólo seréis servidores, ayudantes, instrumentos, allí estaréis eclipsados por naturalezas superiores, nunca estaréis contentos de vuestra peculiaridad, os moverán con hilos, os pondrán cadenas, seréis como esclavos, más aún, como autómatas: aquí, conmigo, gozaréis, como señores, de vuestra libre personalidad, a

[77] «El estamento científico es una especie de clero y desprecia a los profanos; es la herencia del clero espiritual, sin esta veneración heredada nuestra época difícilmente cultivaría tanto las ciencias. Lo que antes se daba a la iglesia, se da hoy, aunque de una manera más escasa, a la ciencia: pero *el hecho de que* se dé algo se debe al poder que tenía la Iglesia en otro tiempo, cuya influencia se deja sentir todavía hoy en el clero científico. Y precisamente la dedicación a la *historia* se convierte cada vez más en una teología encubierta, como teoría de la acción de Dios o de la razón. Si la masa llegase a comprender que la historia no es una ciencia sino una mezcla confusa, entonces nadie se interesaría por ella.» FP I, 29 [46].

vuestros talentos les será lícito brillar para sí mismos, vosotros mismos estaréis en las primeras filas, un séquito enorme os rodeará con entusiasmo, y la aclamación de la opinión pública os complacerá ciertamente mucho más que un aristocrático, condescendiente asentimiento desde la cima fría y etérea del genio.» A tales tentaciones sucumben los mejores, ciertamente: y, en el fondo, apenas decide aquí la excepcionalidad y la fuerza del talento, sino la influencia de una cierta, heroica disposición fundamental, y el grado de parentesco íntimo y de compenetración con el genio. Pues *hay* seres humanos que cuando ven a éste luchando penosamente y en peligro de destruirse a sí mismo, o cuando el miope egoísmo del Estado, los cortos alcances de los propietarios, la seca frugalidad de los doctos, marginan las obras del genio, ellos lo sienten como una apremiante necesidad *suya*: y, de este modo, espero también que haya algunos que comprendan lo que quiero decir al exponer el destino de Schopenhauer y para qué debe *educar* propiamente, según la representación que yo me hago de esta tarea, Schopenhauer como educador. —

7

Pero si dejamos de una vez a un lado todas las ideas sobre un futuro lejano y sobre una posible subversión del sistema educativo: ¿qué habría que desearle *actualmente* a un filósofo en ciernes y, en caso de necesidad, qué habría que proporcionarle para que de algún modo pudiera seguir respirando y, en el caso más favorable, consiguiera tener la existencia, ciertamente nada fácil, pero al menos posible, de Schopenhauer? ¿Qué habría, además, que inventar para que fuera más probable el efecto que causara sobre sus contemporáneos? ¿Y qué obstáculos tendrían que eliminarse para que, en primer lugar, su ejemplo lograra tener plena eficacia, o sea, para que el filósofo educase de nuevo a filósofos? Aquí nuestra consideración se encamina hacia lo práctico y lo escandaloso.

La naturaleza siempre quiere ser útil a todos, pero para alcanzar ese fin no sabe encontrar los mejores medios ni los recursos más adecuados: eso le causa un sufrimiento grande, y por eso la naturaleza es melancólica[78]. En su propio ímpetu necesitado de redención la naturaleza ha querido, es cierto, que mediante la procreación del filósofo y del artista la existencia estuviera cargada de sentido y de significación para los seres humanos; pero ¡qué incierto, qué débil y apagado es el efecto que casi siempre logra con los filósofos y los artistas! ¡Qué pocas veces consigue que éstos lleguen siquiera a tener alguna incidencia! Sobre todo en lo que respecta al filósofo, su perplejidad es grande a la hora de darle un uso de utilidad general; sus medios no parece que sean más que tanteos, ocurrencias casuales, de manera que fracasa incontables veces en su propósito y la mayoría de los filósofos no llega a ser de utilidad común. El proceder de la naturaleza parece un despilfarro; ciertamente, no es el despilfarro de una sacrílega exuberancia, sino el de la inexperiencia; es de suponer que, si ella fuese un ser humano, de ningún modo podría superar la indignación consigo misma y con su ineptitud. La naturaleza dispara al filósofo como una flecha dirigida a los humanos, ella no apunta hacia un blanco, pero espera que la flecha quede clavada en alguna parte. No obstante, al disparar se equivoca innumerables veces y eso le disgusta. En el ámbito de la cultura se comporta con la misma prodigalidad que en el plantar

[78] Sobre la falta de preocupación de la naturaleza por la cultura cfr. FP I, 26 [14].

y sembrar. Cumple sus fines de una manera general y torpe: por lo cual sacrifica fuerzas de un modo excesivo[79]. El artista por un lado y, por el otro, los conocedores y amantes de su arte, se relacionan entre ellos como una pieza pesada de artillería y una bandada de gorriones. Es producto de la simpleza provocar un gran alud para quitar un poco de nieve, o matar a un ser humano para aplastar la mosca que se ha posado en su nariz. El artista y el filósofo son pruebas contra el finalismo[80] de la naturaleza en sus medios, aun cuando proporcionen la prueba más excelente de la sabiduría de sus fines[81]. Dan siempre en muy pocos blancos y deberían dar en todos — e incluso a esos pocos en que aciertan el impacto no les llega con la fuerza con la que el filósofo y el artista disparan sus balas. Es triste tener que valorar de modos tan distintos el arte como causa y el arte como efecto: ¡qué tremendo es como causa, y qué colapsado, qué mortecino es como efecto! Según la voluntad de la naturaleza, el artista realiza su obra para el bienestar de los demás humanos, no hay la menor duda al respecto: no obstante, él sabe que ninguno de esos otros humanos comprenderá ni amará jamás su obra como la comprende y la ama él mismo. Este grado elevado y único de amor y de comprensión es, por tanto, necesario, según la torpe disposición de la naturaleza, para que surja un grado inferior; lo más grande y más noble es el medio utilizado para el surgimiento de lo más pequeño e innoble. La naturaleza no administra sus recursos con inteligencia, sus gastos son mucho mayores que la ganancia que obtiene; y, a pesar de toda su riqueza, algún día tendrá que arruinarse. Seguramente hubiera organizado las cosas de manera más razonable si la regla para administrar su patrimonio hubiese sido ésta: pocos costes y ganancia centuplicada, es decir, si, por ejemplo, hubiera muy pocos artistas y las fuerzas que éstos tuvieran fueran más débiles, pero, en cambio, hubiera numerosos seguidores que los acogieran y entendieran, y la receptividad de éstos fuera precisamente de una especie más fuerte y poderosa que la de los artistas mismos: de manera que el efecto de la obra de arte en relación con su causa tendría entonces un eco cien veces más intenso. O por lo menos cabría esperar que causa y efecto tuvieran la misma fuerza; pero ¡qué lejos está la naturaleza de cumplir esta expectativa[82]! A menudo parece que un artista y, sobre todo, un filósofo estuviera *casualmente* en su época, como un eremita o un caminante ex-

[79] Cfr. FP I, 29 [218].

[80] *Zweckmässigkeit*, literalmente «conforme a un fin», que para Kant es el principio *a priori* de la facultad de juzgar, a la que corresponde el sentido de placer y displacer en el conjunto de las facultades del alma. Su campo de aplicación es, para Kant, propiamente el arte, no la naturaleza. La finalidad de la naturaleza no es el objeto de un juicio determinante, sino reflexionante. Cuando se aplica a la naturaleza el concepto de finalismo, es sólo un procedimiento heurístico, necesario a la sistematización de nuestros conocimientos, o como Kant lo llama en la *Crítica del juicio* «una finalidad sin fin» (af. 10), «una libre legalidad del entendimiento» (af. 22). Esto es lo que lleva a decir a Heidegger, en su *Nietzsche* II, que Nietzsche no asimiló correctamente esta idea kantiana.

[81] Cfr. FP I, 28 [2] en el que se leen comentarios como los siguientes: «Toda cultura floreciente tiene la aspiración de hacer como algo innecesario al filósofo (o aislarlo completamente). El aislamiento o atrofia puede explicarse de dos modos: a partir de la falta de teleología en la naturaleza (cuando es necesario) y desde la previsión finalista de la naturaleza (cuando el filósofo no es necesario)... Los ataques contra la filosofía. Los filósofos atrofiados. Las últimas dos cosas son una consecuencia de la no finalidad de la naturaleza, la cual arruina innumerables gérmenes: pero consiguen crear dos grandes filósofos: Kant y Schopenhauer... El paso de uno a otro conduce a una cultura más libre. La teleología de Schopenhauer respecto a una cultura que viene. Su doble filosofía positiva (falta el germen vital central) — un conflicto sólo para los que ya no esperan más. Cómo la cultura que viene superará este conflicto. Los Olimpos. Misterios. Fiestas diarias.»

[82] Cfr. FP I, 29 [223].

traviado y rezagado. ¡Considérese siquiera una vez con rectitud de corazón lo grande que es Schopenhauer de principio a fin, y lo grande que es en todo — y qué pequeño, qué absurdo es su efecto! Para una persona honrada de esta época nada puede ser más humillante precisamente que darse cuenta de qué casual es la presencia que tiene en ella Schopenhauer, y de cuáles son los poderes y fatalidades de los que hasta ahora dependía que su efecto estuviese tan atrofiado. Al principio, y durante mucho tiempo, la falta de lectores, para perenne irrisión de nuestra época literaria, le fue hostil, luego, cuando los lectores vinieron, le fue contraria la inadecuación de sus primeros testimonios públicos: pero, por supuesto, aún le fue más hostil, como me parece a mí, la abulia de todos los seres humanos modernos con respecto a los libros, dado que ya no quieren tomárselos en serio en modo alguno; incluso se ha ido añadiendo poco a poco un nuevo peligro, surgido de las múltiples tentativas de adaptar a Schopenhauer a esta época endeble, o hasta de restregarlo como condimento extraño y estimulante, algo así como una especie de pimienta metafísica. De esta manera, ciertamente, se ha ido haciendo poco a poco conocido y famoso, y creo que en la actualidad ya conocen su nombre más personas que el de Hegel: no obstante, continúa siendo un eremita, y, a pesar de todo, ¡hasta ahora Schopenhauer no ha tenido efecto! Los adversarios literarios propiamente tales y los que contra todo ladran son, hasta el presente, quienes menos se merecen el honor de haber impedido que lo tuviera, en primer lugar, porque hay pocas personas que resistan leerlos, y, en segundo lugar, porque a aquel que lo resiste lo conducen de inmediato a Schopenhauer;[83] pues ¿quién se dejaría disuadir por un propietario de asnos de montar un hermoso caballo, por mucho que aquél elogiara a un asno suyo a expensas del caballo?

Ahora bien, quien ha reconocido la sinrazón en la naturaleza de esta época tendrá que pensar en medios que ofrezcan un poco de utilidad en el problema que estamos considerando; pero su tarea consistirá en lo siguiente, hacer que conozcan a Schopenhauer los espíritus libres y los que sufren profundamente por nuestra época, reunirlos y generar con ellos una corriente con cuya fuerza se supere la ineptitud en la utilización del filósofo que la naturaleza muestra de manera habitual y que también hoy vuelve a manifestar. Tales seres humanos se darán cuenta de que las resistencias que obstaculizan el efecto de una gran filosofía son las mismas que impiden la procreación de un gran filósofo; de ahí que les sea lícito determinar la meta que propongan para que eso se consiga, a saber, la procreación de nuevo de Schopenhauer, es decir, del genio filosófico. Pero lo que desde el principio se opuso al efecto y a la propagación de su doctrina, lo que finalmente también quiere malograr por todos los medios ese renacimiento del filósofo, es, dicho en pocas palabras, la excentricidad de la naturaleza humana actual; por eso todos los seres humanos grandes que están en ciernes han de dilapidar una fuerza increíble para salvarse siquiera sea a sí mismos de toda esta excentricidad. El mundo en el que ahora entran está cubierto de mentiras; a decir verdad, no es necesario que sean mentiras sólo los dogmas religiosos, sino también conceptos mendaces tales como «progreso», «formación general», «nacional», «Estado moderno», «lucha por la cultura»; incluso se puede decir que hoy día todos estos términos generales llevan en sí mismos un adorno artificial e innatural, y por esa razón una posteridad más lúcida le reprochará en medida extrema a nuestra época su confusión y su deformidad — por mucho que nos jactemos de nuestra «salud». La belleza de los recipientes antiguos, dice Schopenhauer, surge de que expresan de ma-

[83] Cfr. FP I, 19 [203].

nera tan ingenua lo que están destinados a ser y aquello para lo que han de servir; y lo mismo vale también para todos los demás utensilios de los antiguos; en su presencia se siente que si la naturaleza produjera vasos, ánforas, lámparas, mesas, sillas, yelmos, escudos, armaduras, etcétera, tales productos naturales tendrían ese mismo aspecto[84]. A la inversa: quien ahora observe cómo casi cada cual se ocupa del arte, del Estado, de la religión, de la formación — para, por buenas razones, no hablar de nuestros «recipientes» — encontrará a los seres humanos con una cierta y bárbara arbitrariedad en sus expresiones, y también con una cierta y bárbara exageración en ellas, pero lo que más se contrapone al genio en ciernes es, precisamente, el hecho de que en su época se pongan de moda conceptos tan extravagantes y necesidades tan caprichosas: tales conceptos y necesidades son la carga de plomo que tan a menudo oprime su mano de manera invisible e inexplicable cuando quiere guiar el arado — hasta tal punto que incluso sus obras supremas, puesto que se han configurado con violencia, en cierto grado han de llevar en ellas mismas la expresión de esa violencia.

Si ahora trato de averiguar las condiciones con cuya ayuda, en el caso más favorable, la expuesta excentricidad de nuestra época por lo menos no aplastará a un filósofo nato, observo entonces algo singular: que son, en parte, precisamente las condiciones bajo las cuales, al menos en general, creció el propio Schopenhauer[85]. Ciertamente, no es que faltaran las condiciones adversas: así, en su madre vanidosa y amante de las bellas letras esa excentricidad de la época le asedió de una manera horrible. Pero el carácter orgulloso y, en su acepción republicana, libre de su padre lo salvó, por así decirlo, de su madre y le dio lo primero que un filósofo necesita, una virilidad inquebrantable y ruda. Ese padre no fue ni un funcionario ni un docto: viajó muchas veces con el joven por países extranjeros — todo ello proporciona muchas ventajas a quien debe aprender a conocer no libros, sino seres humanos, y debe aprender a venerar no a un gobierno, sino a la verdad. A tiempo se volvió Schopenhauer indiferente o demasiado sensible a las limitaciones nacionales; vivió en Inglaterra, Francia e Italia[86] del mismo modo que en su patria, y no sintió escasa simpatía por el espíritu español[87]. En general, no apreció como un honor haber nacido precisamente entre alemanes; y dudo de que en las nuevas condiciones políticas hubiera cambiado de parecer. Sostenía, como es sabido, que los únicos fines del Estado son dar protección respecto al exterior, dar protección respecto al interior y dar protección contra los protectores, y que, si se le atribuían otros fines que los referidos a la protección, fácilmente podría ponerse en peligro el verdadero fin —: por eso legó su fortuna, con gran escándalo de todos los llamados liberales, a los descendientes de los soldados prusianos que en 1848 habían caído en la lucha a favor del orden. Es probable que, de ahora en adelante, el hecho de que alguien sepa tomar con sencillez al Estado y sus deberes se convierta cada vez más en signo de superioridad espiritual; pues quien tiene en el cuerpo el *furor philosophicus* no tendrá ya tiempo alguno para el *furor poli-*

[84] PP II, af. 233.

[85] Nietzsche resume en este fragmento de 1874 las circunstancias juveniles de Schopenhauer: «Educación del filósofo: Hacerlo insensible frente a lo nacional, que viaje desde joven. Conocer a los hombres, leer poco. No una cultura casera. Aceptar simplemente el Estado y las obligaciones. O emigrar. No a la erudición. Ninguna universidad. Tampoco ninguna historia de la filosofía; el filósofo debe buscar la verdad para sí mismo, no para escribir libros». FP I, 32 [73].

[86] «Schopenhauer podía haber nacido muy bien entre los italianos: mirad Leopardi.» FP I, 35 [8].

[87] «No valoro desmedidamente la suerte de haber nacido entre los alemanes, y consideraría la vida quizás con más satisfacción si fuese español.» FP I, 29 [232].

ticus y se cuidará sabiamente de leer periódicos todos los días o, menos aún, de servir a un partido: aunque no vacilará ni un instante en ocupar su puesto si su patria estuviese en situación de verdadera y apremiante necesidad. Están mal organizados todos los Estados en que se han de ocupar de política otros individuos además de los hombres de Estado, y merecen sucumbir por este exceso de políticos.

A Schopenhauer le cayó en suerte otra gran ventaja, a saber, que desde el principio no se le destinó ni se le educó para docto, sino que durante un tiempo, aunque de mala gana, trabajó efectivamente en un despacho dedicado al comercio y, en cualquier caso, durante toda su juventud, respiró el aire más libre de una gran empresa comercial. Un docto no podrá nunca convertirse en filósofo; ni siquiera Kant fue capaz de hacerlo, pues, a pesar del empuje innato de su genio, permaneció hasta el final en un estado, por así decirlo, de crisálida. Quien aquí crea que, por usar esta palabra, soy injusto con Kant, no sabe lo que es un filósofo, es decir, que éste ha de ser no sólo un gran pensador, sino también un verdadero ser humano; y ¿cuándo un docto se ha convertido en un verdadero ser humano? Quien permita que entre su propia persona y las cosas se interpongan conceptos, opiniones, pasados, libros, quien haya nacido, así pues, dicho esto en el sentido más amplio, para la historiografía, no verá nunca las cosas por primera vez, ni será nunca él mismo una de esas cosas que se ven por primera vez; pero en el filósofo lo uno y lo otro están en recíproca correspondencia por estas dos razones, porque ha de sacar de sí mismo la mayor parte de las enseñanzas, y porque su propio sí mismo le sirve de imagen y compendio del mundo entero. Si uno se mira a través de opiniones ajenas, ¡qué tiene de extraño que no vea en sí mismo más que — opiniones ajenas! Y así son, así viven y así ven los doctos. Schopenhauer, por el contrario, tuvo la indescriptible fortuna de ver al genio no sólo de cerca, en él mismo, sino también fuera de él, en Goethe: gracias a este doble reflejo se instruyó a fondo sobre todas las metas y culturas de los doctos, y llegó a ser sabio al respecto. En virtud de esta experiencia supo cómo tenía que estar constituido el ser humano libre y fuerte al que aspira toda cultura artística; conseguida esta visión, ¿podían quedarle aún muchas ganas de ocuparse del llamado «arte» a la manera docta o hipócrita del ser humano moderno? Pues él ya había visto incluso algo más elevado: una horrible escena supramundana del tribunal de justicia en que se había puesto en la balanza toda vida, también la suprema y perfecta, y se la había juzgado demasiado ligera: había visto al santo como juez de la existencia. En modo alguno es posible determinar a qué temprana edad tuvo que haber contemplado Schopenhauer esta imagen de la vida, y que lo hubiera hecho precisamente tal y como más tarde, en efecto, trató de reproducirla en todos sus escritos; se puede demostrar que el joven, y quisiera creer que el niño, tuvo ya esta tremenda visión. Todo lo que más tarde se apropió de la vida y de los libros, y de todos los reinos de la ciencia, no fue para él más que color y medio de expresión a la hora de reproducirla; incluso asumió la filosofía kantiana, ante todo, como un extraordinario instrumento retórico con el que creyó que podría expresarse todavía con mayor claridad sobre esa imagen: del mismo modo que para idéntico fin también le servía en ocasiones tanto la mitología budista como la mitología cristiana. Para él no había sino una única tarea y cien mil medios de resolverla: un único sentido e incontables jeroglíficos para expresarlo.

Forma parte de las magníficas condiciones de su existencia el que pudiera vivir realmente para semejante tarea, de acuerdo con su máxima favorita *vitam impendere*

vero [consagrar la vida a la verdad][88], y que no le agobiara ninguna ordinariez propia de las apremiantes necesidades de la vida: — es bien conocida la grandiosa manera en que estuvo agradecido a su padre precisamente por no tener que sufrir ese agobio — mientras que en Alemania el ser humano teórico la mayor parte de las veces realiza su destino científico a expensas de la pureza de su carácter, como un «pícaro respetuoso», ávido de cargos y honores, cauto y flexible, adulador de personas influyentes y superiores. Por desgracia, la mayor ofensa que Schopenhauer ha infligido a innumerables doctos ha sido el hecho de no parecerse a ellos.

8

Con lo anterior se han indicado, así pues, algunas condiciones bajo las cuales al menos podría surgir en nuestra época, a pesar de las nocivas reacciones adversas, el genio filosófico: libre virilidad del carácter, temprano conocimiento de los seres humanos, completa ausencia de educación docta, de limitación patriótica, de necesidad de ganarse el pan, de toda relación con el Estado — en una palabra, libertad y nada más que libertad: el mismo elemento maravilloso y peligroso en el que los filósofos griegos tuvieron el derecho de crecer. Quien quiera reprocharle lo que Niebuhr reprochó a Platón, a saber, que había sido un mal ciudadano, pues que lo haga y se limite a ser él mismo un buen ciudadano: así tendrá razón, y Platón también. Otro interpretará esa gran libertad como presunción: y también tendrá razón, porque él mismo no sabría hacer nada razonable con esa libertad y, ciertamente, sería muy presuntuoso que la reclamara para su propio caso. Esa libertad es, en efecto, una culpa grave; y sólo puede expiarse mediante grandes obras. Es verdad que el común de los mortales tiene derecho a mirar con rencor a quien ha sido favorecido en semejante medida: pero que un dios les preserve de que ellos mismos se vean favorecidos así, es decir, cargados con obligaciones tan terribles. Pues enseguida sucumbirían a su libertad y a su soledad y se convertirían en locos, en locos malignos, por aburrimiento. —

De lo dicho hasta aquí acaso este padre o aquel otro sea capaz de aprender algo y de darle algún uso que sea de provecho para la educación privada de sus hijos; aunque, para hablar con veracidad, no es de esperar que los padres quieran tener hijos que sólo sean filósofos precisamente. Es probable que la cosa a la que los padres se hayan opuesto con mayor fuerza en todos los tiempos haya sido al filosofar de sus hijos, como si eso fuera la mayor de las extravagancias; Sócrates fue víctima, como es sabido, de la ira de los padres por la «seducción de la juventud», y por esos mismos motivos Platón consideró necesaria la implantación de un Estado enteramente nuevo, para no hacer depender el surgimiento del filósofo de la insensatez de los padres. Ahora casi parece que Platón hubiera conseguido realmente alguna cosa. Pues hoy día el Estado moderno cuenta como una de *sus* tareas el fomento de la filosofía, y en todo tiempo busca agraciar a un número de personas con esa «libertad» que nosotros consideramos la condición más esencial para la génesis del filósofo. Ahora bien, Platón ha tenido una excepcional mala suerte en la historia: tan pronto como surgía una configuración que respondía, en lo esencial, a sus propuestas, siempre era, observada con mayor exactitud, el hijo suplantado de un duende, un monstruo feo: poco más o menos lo que fue el Estado sacerdotal en la Edad Media, si lo comparamos con el go-

[88] *Motto* de *Parerga und Paralipomena*, según Juvenal 4, 91.

bierno de los «hijos de los dioses» soñado por Platón. El Estado moderno está ahora, en efecto, extremadamente lejos de convertir en gobernantes precisamente a los filósofos — ¡alabado sea Dios!, añadirá todo cristiano —: pero incluso ese fomento de la filosofía, tal como lo entiende el Estado, se tendría que examinar alguna vez para comprobar si, ciertamente, lo entiende *de un modo platónico*, quiero decir: tan seria y sinceramente como si su propósito supremo al fomentar la filosofía fuera procrear nuevos Platones. Si el filósofo aparece en su época, por lo general, como algo casual — ¿se propone hoy realmente el Estado la tarea de traducir con plena consciencia esa casualidad en una necesidad y auxiliar también aquí a la naturaleza?

Por desgracia, la experiencia nos enseña una cosa mejor — o peor: nos dice que, en lo que respecta a los grandes filósofos por naturaleza, nada impide tanto su procreación y su propagación como los malos filósofos por intervención del Estado. Un asunto deplorable, ¿no es verdad? — como es sabido, el mismo en el que primero centró su atención Schopenhauer en su célebre tratado sobre la filosofía universitaria. Vuelvo a este asunto: pues hay que obligar a los humanos a tomarlo en serio, esto es, a dejarse determinar por él a realizar una acción, ya que considero inútil toda palabra escrita tras la cual no se halle una tal incitación a la acción; y, en todo caso, es bueno hacer una vez más una demostración de las tesis de Schopenhauer, válidas para siempre, y hacerlo directamente en relación con nuestros coetáneos más cercanos, pues un ingenuo podría opinar que, desde aquellas graves acusaciones, todo en Alemania ha cambiado a mejor. Ni siquiera en este punto, tan insignificante como es, se ha llevado a cabo su obra[89].

Mirada con mayor precisión, esa «libertad» con la cual el Estado agracia ahora, como he dicho, a algunas personas en favor de la filosofía ya no es en modo alguno libertad, sino un cargo público que alimenta a quien lo ocupa. El fomento de la filosofía, por tanto, consiste exclusivamente en que el Estado posibilita en la actualidad que al menos un número de personas *vivan* de su filosofía, ya que pueden hacer de ella un medio de ganarse el pan: mientras que los antiguos sabios de Grecia no recibían un sueldo por parte del Estado, sino a lo sumo alguna vez, como a Zenón, se les honraba con una corona de oro y una tumba en el Cerámico. No sé decir en general si ahora se sirve a la verdad al mostrar un camino que enseña cómo se puede vivir de ella, ya que aquí todo depende de la índole y la calidad de la persona individual a la que se le indica que recorra ese camino. Muy bien podría imaginarme un grado de orgullo y de autoestima en el cual un ser humano dice a sus prójimos: cuidad de mí porque yo tengo algo mejor que hacer, yo he de cuidar de vosotros. En Platón y Schopenhauer no resultaría extraña una tal grandiosidad en el modo de pensar y en la expresión del pensamiento; por eso ambos podrían ser precisamente incluso filósofos universitarios, como Platón fue durante un tiempo filósofo de corte, sin degradar la dignidad de la filosofía. Pero ya Kant, como acostumbramos a ser los doctos, fue discreto, sumiso y, en su actitud frente al Estado, estaba desprovisto de grandeza: de manera que si alguna vez se tuviera que acusar a la filosofía universitaria, él en todo caso no podría justificarla. Pero existen naturalezas que sí tienen la capacidad de justificarla — aquellas que son justamente como las de Schopenhauer y Platón — aunque sólo temo una cosa: no tendrán nunca la oportunidad de hacerlo, porque un Estado jamás se atreverá a favorecer a tales personas y a situarlas en esas posiciones[90]. ¿Y

[89] FP I, 32 [72] habla de «el incomprendido Schopenhauer».

[90] Un fragmento póstumo del verano-otoño de 1873 dice así: «No puedo imaginarme a Schopenhauer en una Universidad: los estudiantes lo evitarían y él mismo evitaría a los colegas.» FP I, 29 [208].

por qué? Porque todo Estado las teme, y siempre favorecerá exclusivamente a filósofos ante quienes no sienta temor. Pues ocurre lo siguiente, que, en general, el Estado tiene miedo de la filosofía, y, precisamente porque éste es el caso, tratará de atraerse a tantos más filósofos cuantos más le den la apariencia de que tiene de su parte a la filosofía — porque así tendrá de su parte a esas personas que llevan el nombre de filósofos y, sin embargo, no infunden miedo en modo alguno. Pero si se presentara un ser humano que hiciera realmente el gesto de atacar cuerpo a cuerpo con el cuchillo de la verdad todo lo existente, también al Estado, entonces éste, puesto que afirma por encima de todo su propia existencia, estaría en el derecho de excluir de sí a una persona semejante y podría tratarla como enemigo; del mismo modo que excluye y trata como enemiga a una religión que se coloque por encima de él y quiera ser su juez. Así pues, si alguien soporta ser filósofo por intervención del Estado, también habrá de soportar que éste le considere como si hubiera renunciado a perseguir la verdad por todos los escondrijos. Tendrá que reconocer, al menos mientras resulte favorecido y ocupe un puesto, que por encima de la verdad hay algo aún más elevado, el Estado. Y no meramente el Estado, sino al mismo tiempo todo aquello que el Estado exige para su bienestar: por ejemplo, una determinada forma de religión, de orden social, de ordenanzas militares — en todas estas cosas se halla inscrito un *noli me tangere*[91]. ¿Se habrá dado cuenta alguna vez un filósofo universitario de todo el alcance de sus obligaciones y limitaciones? No lo sé; si alguno se ha hecho cargo de ello y, no obstante, ha seguido siendo funcionario del Estado, entonces es que ha sido en todo caso un mal amigo de la verdad; y si nunca se ha hecho cargo de su situación — entonces tendré que opinar que tampoco ha sido un amigo de la verdad.

Éste es el reparo más general: pero, en cuanto tal, para seres humanos como los de hoy, este reparo es, por supuesto, el más débil y el más indiferente. A la mayoría les bastará con encogerse de hombros y decir: «¡como si alguna vez se hubiera podido encontrar y consolidar algo grande y puro sobre esta tierra sin hacer concesiones a la bajeza humana! ¿Preferís, pues, que el Estado persiga al filósofo a que le pague un sueldo y lo tome a su servicio?» Sin responder ahora a esta última pregunta, me limitaré a añadir que estas concesiones de la filosofía al Estado en la actualidad van, ciertamente, muy lejos. En primer lugar, el Estado elige a sus servidores filosóficos y, desde luego, a tantos como necesita para sus instituciones; presume, así pues, de saber distinguir entre buenos y malos filósofos, más aún, supone que siempre ha de haber bastantes de los *buenos*, para ocupar con ellos todas sus cátedras. El Estado es ahora la autoridad no sólo en lo que respecta a la calidad, sino también en cuanto al número necesario de buenos filósofos. En segundo lugar: obliga a aquellos que ha elegido a residir en un lugar determinado, entre determinadas personas, para una determinada actividad; deben instruir a todo joven académico que lo desee, y deben hacerlo diariamente, en horario establecido. Pregunta: ¿puede un filósofo en conciencia obligarse propiamente a tener todos los días algo que enseñar? ¿Y a enseñarlo a cualquiera que quiera oírlo? ¿No tendrá que aparentar que sabe más de lo que sabe? ¿No tendrá que hablar ante un público desconocido de cosas sobre las cuales sólo le sería lícito hablar sin peligro con los amigos íntimos? Y, en definitiva: ¿no se privará de su libertad por excelencia, la de seguir a su genio a la hora en que le llame y en el sitio en que le llame[92]? — puesto que está obligado a pensar públicamente a determinadas

[91] Traducción latina (Vulgata) del Evangelio de Juan 20, 17.
[92] Paráfrasis del Evangelio de Juan 3, 8.

horas sobre cuestiones previamente determinadas. ¡Y todo esto ante jóvenes! ¿No está de antemano castrado, por así decirlo, un pensamiento semejante? Y qué sucedería si acaso un día llegase a sentir: «hoy no puedo pensar nada, no se me ocurre nada adecuado» — entonces, no obstante, ¡tendría que presentarse ante sus oyentes y aparentar que pensaba!

Pero, se objetará, no tiene por qué ser un pensador, sino a lo sumo alguien que reflexione y medite con posterioridad sobre lo que otros han pensado, que sea ante todo, así pues, un docto conocedor de todos los pensadores anteriores; de los cuales siempre podrá contar algo que sus alumnos no conozcan. — Ésta es precisamente la tercera concesión, altamente peligrosa, de la filosofía al Estado, la que hace al asumir ante éste la obligación de presentarse, en primer lugar y de manera fundamental, como erudición. Sobre todo, como conocimiento de la historia de la filosofía; mientras para el genio que, similar al poeta, mira las cosas con pureza y amor y no puede introducirse bastante hondamente en ellas, el escarbar en innumerables opiniones extrañas y erróneas resulta a menudo la ocupación más opuesta e incómoda. La docta historiografía del pasado nunca ha sido la ocupación de un verdadero filósofo, ni en la India, ni en Grecia; un catedrático de filosofía que se ocupe de un trabajo de tal índole tendrá que admitir que se diga de él, en el mejor de los casos, lo siguiente: es un competente filólogo, un anticuario, un lingüista, un historiador: pero nunca: es un filósofo. Y aun eso, como se ha indicado, sólo en el mejor de los casos: pues en la mayor parte de los trabajos doctos que hacen los filósofos universitarios un filólogo tiene la sensación de que están mal hechos, sin rigor científico y casi siempre con un odioso aburrimiento. ¿Quién liberará, por ejemplo, la historia de los filósofos griegos del vaho soporífero que han extendido sobre ella los eruditos trabajos, ciertamente no demasiado científicos, pero sí por desgracia excesivamente aburridos, de Ritter, Brandis y Zeller? Por mi parte, yo prefiero leer a Diógenes Laercio que a Zeller, porque en aquél vive cuando menos el espíritu de los filósofos antiguos, pero en éste, ni dicho espíritu ni cualquier otro. Y, por último, ¿qué demonios les importa a nuestros jóvenes la historia de la filosofía?, el confuso lío de opiniones ¿les ha de quitar el coraje de tener opiniones propias?, ¿se les ha de enseñar a unir sus voces al júbilo general por lo maravillosamente que hemos progresado?, ¿o acaso han de aprender a odiar o a despreciar la filosofía? Casi podríamos pensar esto último si sabemos lo mucho que se tienen que martirizar los estudiantes a causa de sus exámenes de filosofía para grabarse en su pobre cerebro las ocurrencias más insensatas y ridículas del espíritu humano, junto a las más grandes y más difíciles de entender. La única crítica de una filosofía que es posible y que también prueba algo, a saber, ensayar si se puede vivir de acuerdo con ella, no se ha enseñado jamás en las universidades: sino siempre la crítica de palabras que versan sobre palabras. Y, ahora, imaginémonos una cabeza juvenil, sin mucha experiencia de la vida, en la que se hallan depositados cincuenta sistemas en palabras y cincuenta críticas de esos mismos sistemas, todos juntos y revueltos — ¡qué devastación, qué embrutecimiento, qué burla de una educación para la filosofía! De hecho, incluso se reconoce que en absoluto se educa para ella, sino para un examen de filosofía: cuyo resultado será, como se sabe y es habitual, que el examinado, ¡ay, demasiado examinado! — admita ante sí mismo con un hondo suspiro: «¡Gracias a Dios que no soy filósofo, sino cristiano y ciudadano de mi Estado[93]!»

[93] En cierto modo hay ya una crítica similar, con explícitas referencias a Schopenhauer, en estas líneas del FP I, 28 [5] de primavera-otoño de 1873: «Vosotros cultiváis la *filosofía* con los jóvenes sin experiencia: vuestros ancianos se vuelven hacia la historia. No tenéis en absoluto una filosofía popular,

¿Cómo, y si este suspiro de alivio fuese justamente el propósito del Estado, y la «educación para la filosofía» no fuera más que un distanciamiento de la filosofía? Preguntémonoslo. — De ser realmente así, entonces sólo habría que temer una cosa: que un día la juventud acabe desvelando por qué se abusa aquí propiamente de la filosofía. ¿Será lo supremo, la procreación del genio, tan sólo un pretexto? ¿Acaso la meta será impedir precisamente esa procreación? ¿Se habrá invertido el sentido convirtiéndose en un contrasentido? Si así fuera, ¡ay de todo este complejo de la inteligencia del Estado y de los catedráticos!

¿Y algo así no tendría ya que haber trascendido? No lo sé; en cualquier caso la filosofía universitaria ha caído en un descrédito general y todos la ponen en cuestión. Esto depende en parte de que ahora precisamente domina las cátedras una generación sin energía[94]; y si Schopenhauer tuviera que escribir ahora su tratado sobre la filosofía universitaria, ya no tendría necesidad de usar una maza, para vencer le bastaría la caña de un junco. Los miembros de esa generación son los herederos y descendientes de aquellos pseudopensadores sobre cuyas muy trastornadas cabezas él descargó sus golpes: tienen un aspecto tan infantil y tan enano que recuerda la sentencia hindú: «según las acciones que realizaron los seres humanos, nacen tontos, mudos, sordos, deformes». Esos padres merecían una tal descendencia, según las «acciones» que realizaron, como dice la sentencia. Está, por tanto, fuera de toda duda que la juventud académica muy pronto se las arreglará sin la filosofía que se enseña en sus universidades, y que los hombres extraacadémicos se las arreglan ya ahora sin ella. Basta con que cada cual recuerde su época de estudiante; para mí, por ejemplo, los filósofos académicos eran personas por completo indiferentes, y yo los tenía por gente que se ocupaba de resumir alguna cosa a partir de los resultados de las otras ciencias, leía periódicos en sus horas libres y asistía a conciertos, y a la que, por lo demás, incluso sus colegas académicos trataba con un menosprecio cortésmente enmascarado. Se les creía capaces de saber poco y de no quedarse nunca desconcertados a la hora de utilizar alguna locución oscurantista para disimular esa falta de saber. De ahí su predilección por detenerse en semejantes lugares crepusculares en los que una persona de lúcida mirada no resiste mucho tiempo. Uno objetaba a las ciencias naturales lo siguiente: ninguna puede explicarme por completo el devenir más simple, ¿qué me importan, pues, todas ellas? Otro decía de la historia «a quien tiene ideas no le dice nada nuevo» — en resumen, siempre encontraban razones para argumentar que era más filosófico no saber nada que aprender algo. Y si se aventuraban al aprendizaje, entonces aquí se manifestaba su secreto impulso a huir de las ciencias y a fundar un reino oscuro en cualquiera de los vacíos y de los territorios no clarificados por ellas. De modo que se adelantaban a las ciencias tan sólo en *el* sentido en que el animal salvaje corre delante de los cazadores que lo persiguen. Últimamente se complacen en afirmar que no son en propiedad sino los guardias de fronteras y los vigilantes de las ciencias[95]; para ello les sirve de modo especial la doctrina kantiana, de la cual se dedican a hacer un ocioso escepticismo del que pronto nadie se volverá a ocupar. Tan sólo aquí y allá uno de ellos se decide aún a emprender el vuelo elaborando una pe-

al contrario lecciones populares ignominiosamente uniformes. ¡Concursos sobre Schopenhauer propuestos por las universidades a los estudiantes! ¡Conferencias populares sobre Schopenhauer! ¡Falta en todo la dignidad!...»

[94] Cfr. FP I, 32 [74].

[95] Cfr. FP I, 30 [36].

queña metafísica, con las consecuencias habituales, a saber, vértigo, dolores de cabeza y hemorragias nasales. Después de haber fracasado tantas veces en este viaje a la niebla y a las nubes, después de que en todos los momentos cualquier rudo y obstinado discípulo de las verdaderas ciencias los haya cogido del moño y los haya hecho descender, su rostro toma la expresión acostumbrada de afectación y de estar castigados por mentir. Han perdido por completo la alegre confianza, de manera que ninguno vive el placer de que su filosofía se amplíe ni siquiera un solo paso. En otro tiempo algunos de ellos creían poder inventar nuevas religiones, o sustituir las antiguas con sus propios sistemas; ahora les ha abandonado semejante arrogancia, la mayoría son gente piadosa, tímida y oscura, jamás es valiente como Lucrecio ni se pone furiosa por la presión a que se ha sometido a los humanos. Tampoco se puede ya aprender de ellos el pensamiento lógico, pues han cancelado los ejercicios anteriormente habituales de disputa, dada la estima natural que tienen de sus propias fuerzas[96]. No hay dudas al respecto, del lado de las ciencias particulares se es hoy día más lógico, más cuidadoso, más modesto, más inventivo, en una palabra, se actúa allí de un modo más filosófico que entre los así llamados filósofos: de manera que todo el mundo estará de acuerdo con Bagehot, el imparcial autor inglés, cuando dice de los actuales constructores de sistemas: «¿Quien no está convencido casi de antemano de que sus premisas contienen una asombrosa mezcla de verdad y error, y que por eso no merece la pena reflexionar sobre las consecuencias? La acabada conclusión de estos sistemas quizá atraiga a la juventud e impresione a los inexpertos, pero las personas con formación no se dejan deslumbrar por ello. Están siempre dispuestas a acoger favorablemente indicaciones y suposiciones, y aceptan con gusto la más pequeña verdad — pero un libro grande de filosofía deductiva despierta sospechas. Gentes sanguíneas han reunido con premura innumerables principios abstractos no demostrados y los han expuesto cuidadosamente por extenso en libros y teorías para explicar con ellos el mundo entero. Pero el mundo no se preocupa por estas abstracciones, y no es de extrañar, ya que se contradicen entre sí»[97]. Si en otros tiempos el filósofo, sobre todo en Alemania, se hallaba sumido en una meditación tan profunda que corría constante peligro de golpearse la cabeza en todos los travesaños, en la actualidad les acompaña, como cuenta Swift de los laputianos, una cuadrilla de matraqueadores, que llegado el momento les dan un suave golpe en los ojos o en cualquier otra parte. A veces esos golpes pueden ser demasiado fuertes, entonces estos alejados del mundo se olvidan de su ensimismamiento y devuelven el golpe, algo que siempre redunda en su desprestigio. No ves el travesaño[98], majadero, dice entonces el matraqueador — y realmente el filósofo mira con más frecuencia los travesaños y vuelve a tranquilizarse. Estos matraqueadores son las ciencias naturales y la historiografía; poco a poco han intimidado en tal medida al caótico conjunto alemán de soñadores y pensadores que durante tanto tiempo estuvo confundido con la filosofía, que los pensadores de ese conjunto querrían renunciar muy gustosamente a la tentativa de andar por sus propios medios; pero si de improviso caen en brazos de estos matraqueadores o si quieren atarse unos andadores para así seguir caminando ellos mismos tutelados y sin autonomía, entonces dichos matraqueadores enseguida hacen resonar sus matracas de la

[96] Cfr. FP I, 30 [21].

[97] Cfr. Bagehot, W., *op. cit.* Cita construida con pasajes de las pp. 216-217. Ya hay una primera referencia a Bagehot en FP I, 29 [197].

[98] Cfr. *Mateo* 7, 3.

manera más horrible — como si quisieran decir «¡lo único que faltaba, que un pensador de esa calaña nos contaminara las ciencias naturales o la historiografía! ¡Fuera!» Entonces tales pensadores vuelven tambaleándose a su propia inseguridad y perplejidad: quieren tener a toda costa un poco de ciencia natural entre las manos, en cierto modo como psicología empírica, como los herbartianos, también quieren a toda costa un poco de historiografía, — de este modo pueden al menos hacer públicamente como si tuvieran una ocupación científica, aunque al mismo tiempo lo que desean en su fuero interno es que toda filosofía y toda ciencia se vayan al diablo. —

Pero, admitiendo que esta cuadrilla de malos filósofos sea ridícula —¿y quién no lo admitirá?— ¿en qué medida no son también *nocivos*? Responderemos con brevedad: lo son, puesto que convierten la filosofía en una cosa ridícula. Mientras subsista el pseudopensamiento reconocido por el Estado, fracasará ese grandioso efecto de una verdadera filosofía o, cuando menos, quedará obstaculizado, y, ciertamente, esto no se deberá más que a la maldición del ridículo con el que se han cubierto los representantes de esa gran causa, pero que también la afecta a ella misma. Por eso considero que es una exigencia de la cultura privar a la filosofía de todo reconocimiento estatal y académico, y eximir en general al Estado y a la Academia de la tarea, irresoluble para ambos, de distinguir entre filosofía verdadera y filosofía aparente. Dejad, pues, que los filósofos crezcan como la naturaleza salvaje, privadles de toda perspectiva de colocación e integración en las profesiones burguesas, dejad de adularlos con las nóminas, y, más aún: perseguidlos, miradlos sin concesiones — ¡cosas maravillosas os sorprenderán! Entonces esos pobres aparentes huirán en desbandada y buscarán aquí y allá un techo que los cobije; aquí se abre una parroquia, allá un puesto de maestro escolar, éste se oculta en la redacción de un periódico, aquél escribe libros de texto para escuelas superiores femeninas, el más sensato de ellos coge el arado, y el más vanidoso va a la Corte. De repente todo está vacío, y el nido, abandonado: pues es fácil librarse de los malos filósofos, basta con dejar de favorecerlos. En todo caso, esto es más recomendable que patrocinar públicamente por parte del Estado una filosofía, sea la que sea.

El Estado nunca ha estado interesado por la verdad, sino sólo por la verdad que le es útil, dicho todavía con más precisión, por todo lo que en general le es útil, sea esto verdad, o sea una semiverdad o un error. Así pues, una alianza entre el Estado y la filosofía sólo tiene sentido si la filosofía puede prometer que será incondicionalmente útil al Estado, es decir, que pondrá la utilidad del Estado por encima de la verdad. Obviamente, para el Estado sería magnífico tener también la verdad a su servicio y por un sueldo; pero él mismo sabe muy bien que forma parte de la *esencia* de la verdad no estar nunca de servicio, no aceptar nunca un sueldo. Con lo cual el Estado, en lo que posee y está en su haber, sólo tiene la falsa «verdad», una persona con una máscara: y ésta, por desgracia, tampoco puede proporcionarle lo que él tanto ansía de la genuina verdad: su propia legitimación y su propia santificación. Cuando un príncipe medieval quería que el papa lo coronara, pero no lo podía conseguir, entonces nombraba un antipapa que le prestaba ese servicio. Eso podía ser admisible hasta cierto punto; pero no lo es que el Estado moderno nombre una antifilosofía por la que quiere ser legitimado; pues sigue teniendo a la filosofía en su contra, y ahora más que antes, sin duda. Creo con toda seriedad que le es más útil no ocuparse en absoluto de ella, no desear de ella absolutamente nada y, mientras sea posible, permitir que vaya a su aire como algo indiferente. Si la filosofía no mantiene esta indiferencia, si se vuelve peligrosa y agresiva contra el Estado, entonces que éste la persiga. —Y ya que

en la universidad el Estado no puede tener otro interés que el de educar ciudadanos leales y útiles, debería estar con preocupaciones por el hecho de que, al exigir a los jóvenes un examen de filosofía, se pusiera en cuestión esa lealtad y esa utilidad: aunque, teniendo en cuenta las cabezas perezosas e incapaces, el medio adecuado para disuadirlas por completo del estudio de la filosofía puede ser, ciertamente, ése, que se la convierta en el fantasma del examen; pero este beneficio no es capaz de compensar el daño que esa misma ocupación coaccionada provoca en los jóvenes atrevidos e inquietos; éstos conocen libros prohibidos, comienzan criticando a sus profesores y acaban cayendo en la cuenta de la finalidad de la filosofía universitaria y de esos exámenes — por no hablar de las sospechas en que pueden incurrir en ese trance los jóvenes teólogos, a consecuencia de las cuales empiezan a extinguirse en Alemania, como en el Tirol las cabras montesas. — Sé bien qué objeción podía presentar el Estado contra toda esta consideración mientras aún crecía en todos los campos la hermosa y verde hegelianería: pero una vez que el granizo destruyó esa cosecha y no se ha cumplido ninguna de las promesas que entonces se esperaban de ella y todos los graneros han seguido estando igualmente vacíos — es preferible no objetar ya nada, y apartarse de la filosofía. Ahora se tiene el poder: entonces, en la época de Hegel, se lo quería tener — en esto hay una gran diferencia. El Estado ya no necesita la sanción de la filosofía, con lo cual ésta se le ha hecho superflua. Si ya no mantiene las cátedras de filosofía o, como lo preveo para los próximos tiempos, si las sigue manteniendo sólo de manera aparente y descuidada, saldrá ganando — pero aún me parece más importante que también la universidad vea en ello su ventaja. Al menos debo pensar que un santuario de las ciencias verdaderas tendría que verse favorecido si se lo librara de la convivencia con lo que es una semiciencia y una semiciencia a medias. Por lo demás, y en lo que se refiere a la respetabilidad de las universidades, las cosas están de un modo demasiado extraño como para no tener que desear por principio la eliminación de disciplinas que los académicos mismos respetan poco. Pues los no académicos tienen buenas razones para un cierto menosprecio general de las universidades; les reprochan que son cobardes, que las pequeñas temen a las grandes, y las grandes a la opinión pública; que en todos los asuntos de cultura superior no toman la delantera, sino que van cojeando a la zaga, despacio y tarde; que no se sigue ya en absoluto la genuina dirección fundamental de las ciencias prestigiosas. Se cultivan, por ejemplo, los estudios lingüísticos con más celo que nunca, sin considerar que para uno mismo es necesaria una estricta educación en la escritura y el discurso. La Antigüedad de la India abre sus puertas, y sus conocedores apenas tienen otra relación con las obras imperecederas de los hindúes que la de un animal con una lira: por más que Schopenhauer considerase el conocimiento de la filosofía hindú como una de las mayores ventajas que beneficiaban a nuestro siglo respecto a otros[99]. La Antigüedad clásica se ha convertido en una antigüedad cualquiera y no ejerce ya un influjo clásico ni tampoco ejemplar; como demuestran sus discípulos, que no son, ciertamente, personas ejemplares. ¿Adónde ha ido a parar el espíritu de Friedrich August Wolf[100], del que Franz Passow pudo decir que se manifestaba como un espíritu genuinamente pa-

[99] Cfr. WWV, I, XII (Prólogo a la primera edición).

[100] Nietzsche aprecia tal espíritu de este modo: «El hecho de que Friedrich August Wolf haya afirmado la necesidad de la esclavitud para el interés de una cultura, constituye uno de los conocimientos vigorosos de mi gran predecesor, los otros filólogos son demasiado afeminados para comprenderlo». FP I, 7 [79].

triótico, genuinamente humano, y que cuando era necesario tenía la fuerza de agitar e inflamar a un continente — dónde está ese espíritu? En cambio, el espíritu de los periodistas acomete cada vez más a la universidad, y no pocas veces bajo el nombre de filosofía; una dicción superficial y sofisticada, Fausto y Natán el Sabio en los labios, el lenguaje y los puntos de vista de nuestros nauseabundos periódicos literarios, recientemente hasta el cotilleo sobre nuestra santa música alemana, e incluso la exigencia de cátedras dedicadas a Schiller y Goethe — tales signos indican que el espíritu de la universidad comienza a confundirse con el espíritu de la época. Por eso me parece de un valor supremo que fuera de las universidades surja un tribunal superior que también vigile y juzgue a estos establecimientos en lo que respecta a la formación que fomentan; y tan pronto como la filosofía se separe de las universidades y se purifique así de todos los miramientos y de todos los oscurecimientos indignos, no podrá ser otra cosa que no sea ese tribunal: sin poder estatal, sin sueldo ni honores, la filosofía sabrá realizar su servicio, libre tanto del espíritu de la época como del miedo a ese espíritu — dicho con brevedad, lo realizará del mismo modo en que vivía Schopenhauer, como el juez de la llamada cultura que lo rodeaba[101]. De esta forma el filósofo estará también en condiciones de ser útil a la universidad si no se mezcla con ella, sino que la domina más bien con su mirada desde una cierta distancia cargada de dignidad.

Al fin y al cabo — ¡qué nos importa la existencia de un Estado, o el fomento de las universidades, si, en efecto, se trata ante todo de la existencia de la filosofía sobre la tierra! O —para que no quede ninguna duda sobre lo que pienso— si es muchísimo más importante que surja un filósofo sobre la tierra que la subsistencia de un Estado o de una universidad. En la medida en que aumenten la servidumbre a la opinión pública y el peligro de la libertad, puede elevarse la dignidad de la filosofía; ésta tuvo su nivel más alto en el terremoto de la decadente república romana y en la época imperial, cuando su nombre y el de la historia se convirtieron en *ingrata principibus nomina* [palabras desagradables para los príncipes]. Bruto es una prueba más concluyente de la dignidad de la filosofía que Platón; son los tiempos en que la ética dejó de tener lugares comunes. Si actualmente no se respeta mucho a la filosofía, deberíamos plantearnos la siguiente cuestión, por qué en la actualidad ningún gran general y hombre de Estado se declara a su favor — por la sola razón de que en el tiempo en que la buscó, le salió al encuentro con el nombre de filosofía un fantasma lleno de achaques, esa sabiduría erudita y esa cautela de cátedra, en pocas palabras, porque muy pronto la filosofía se le convirtió en una cosa ridícula. Pero para él tendría que haber sido una cosa terrible; y los humanos que están llamados a buscar el poder deberían saber qué fuente de heroísmo tiene en ella su manantial. Un americano bien puede decirles lo que ha de significar un gran pensador que viene a esta tierra como un nuevo centro de fuerzas tremendas: «Estad prevenidos, dice Emerson, cuando el gran Dios permita que un pensador venga a nuestro planeta. Todo estará entonces en peligro. Será como cuando en una gran ciudad ha estallado un poderoso incendio y nadie sabe qué sigue estando verdaderamente a salvo ni hasta dónde se extenderá el fuego. No habrá entonces nada en la ciencia que no pueda sufrir mañana una inversión total, ni prestigio literario que continúe vigente desde entonces, ni siquiera las denominadas celebridades eternas; todas las cosas que en estos momentos son queri-

[101] «Origen de los filósofos y — el tribunal de los filósofos para la cultura del futuro.» FP I, 19 [89]. Sobre este «tribunal» cfr. FP I, 19 [263, 268].

das y valiosas para el ser humano, lo son a cuenta exclusivamente de las ideas que han ganado altura en su horizonte espiritual y que causan el orden actual de las cosas, del mismo modo que un árbol sostiene sus manzanas. *Un nuevo grado de cultura haría que el sistema entero de las aspiraciones humanas sufriera instantáneamente una revolución*[102].» Ahora bien, si tales pensadores son peligrosos, está claro, como es obvio, por qué no lo son nuestros pensadores académicos; pues sus pensamientos crecen tan apaciblemente en lo tradicional como nunca un árbol sostuvo sus frutos: no asustan, no sacan de quicio; y de todos sus afanes y esfuerzos cabría decir lo que Diógenes, cuando se elogiaba a un filósofo, objetó por su parte: «¿Pero qué puede presentar de grande, cuando hace mucho que se dedica a la filosofía y todavía no ha *entristecido* a nadie?» En efecto, el epitafio sobre la tumba de la filosofía universitaria debería decir lo siguiente: «No entristeció a nadie.» Ciertamente, esto es más el elogio a una vieja que a una diosa de la verdad, y no es de extrañar que quienes sólo conocen a esa diosa como si fuera una vieja sean ellos mismos poco hombres y que, por eso, no se merezcan en modo alguno que los hombres del poder los tengan en cuenta.

Pero si así están las cosas en nuestra época, entonces la dignidad de la filosofía está por los suelos: parece que ella misma se ha convertido en algo ridículo o indiferente: de manera que todos sus verdaderos amigos tienen la obligación de dar testimonio contra esa confusión y de mostrar, por lo menos, que sólo son ridículos e indiferentes esos falsos servidores e indignos portadores de la filosofía. Mejor aún, ellos mismos demostrarán mediante la acción que el amor a la verdad es algo terrible y violento.

Una cosa y otra las demostró Schopenhauer — y cada día lo demostrará más[103].

[102] Cfr. Emerson, R. W., *op. cit.* pp. 226-227. Nietzsche entresaca los pasajes que le resultan pertinentes.

[103] Nietzsche confesará poco más adelante que el esbozo de esta imagen tan positiva que ha trazado de Schopenhauer no es, a la vez, sino un tributo de gratitud a este ídolo de juventud y un modo de liberarse de él: «Mi forma preferida de *liberación,* sin embargo, ha sido la artística: es decir, he esbozado un cuadro de lo que me tenía encadenado hasta ahora: Schopenhauer, Wagner, los griegos (el genio, el santo, la metafísica, todos los ideales del pasado, la moralidad más elevada) — al mismo tiempo, un *tributo de reconocimiento*». FP III, 16 [10].

CONSIDERACIONES INTEMPESTIVAS IV
RICHARD WAGNER EN BAYREUTH

1[1]

Para que un acontecimiento tenga grandeza han de confluir en él dos factores, que tengan un sentido grande aquellos que lo lleven a cabo y que también lo posean quienes lo estén viviendo. Ningún acontecimiento tiene grandeza en sí mismo, aunque desaparezcan constelaciones enteras, se hundan pueblos, se produzca la fundación de extensos Estados y se sostengan guerras con enormes fuerzas y pérdidas: sobre muchas cosas de esa categoría pasa el soplo de la historia como si se tratase de copos. Incluso a veces ocurre también que una persona poderosa aseste un golpe que, al dar contra una piedra de granítica dureza, se desvanezca sin ningún efecto; una breve resonancia estridente, y todo se acabó. De tales acontecimientos, que se podrían denominar truncados, tampoco sabe la historia transmitir casi nada. Así, a quien ve acercarse un acontecimiento le sobrecoge la preocupación por si aquellos que lo viven tendrán la dignidad que requiere. Cuando uno actúa, sea en algo muy pequeño o en algo sumamente grande, cuenta siempre con esta correspondencia entre acción y receptividad, y se propone alcanzarla; y quien está dispuesto a dar alguna cosa tiene que esforzarse por encontrar a aquellos receptores que estén a la altura del sentido de su obsequio. Por eso precisamente incluso la acción individual de una persona grande también carece de toda grandeza si es una acción breve, torpe y estéril; pues en el instante en que la estuvo realizando tuvo que haberle faltado en cualquier caso el profundo discernimiento de que esa acción era necesaria justamente en ese preciso momento: no se propuso alcanzarla con suficiente agudeza, ni encontró ni escogió el momento con suficiente determinación: el azar lo dominó, siendo así que ser grande y tener sentido de la necesidad están en estricta correspondencia.

Así pues, a quienes se cuestionan incluso el sentido que Wagner tiene de lo necesario haremos bien en dejarles la tarea de preocuparse y de dudar sobre si lo que ahora acontece en Bayreuth sucede en el instante adecuado y si es necesario. A nosotros, que tenemos mucha más confianza, ha de parecernos que él cree en la grandeza de su acción no menos que en el sentido grande que poseen los que deben vivirla. De lo cual han de estar orgullosos todos aquellos a quienes se impone esta fe, sean muchos o pocos — pues que no afecta a todos, que esa fe no se impone a toda nuestra época, ni siquiera a todo el pueblo alemán tal y como éste se manifiesta en el presente, eso él mismo nos lo ha dicho en aquel discurso solemne del 22 de mayo de 1872, y no hay

[1] Cfr. FP II 1.ª, 11 [44]; 11 [34]; 11 [43].

nadie entre nosotros que, intentando consolarle, tenga derecho a rectificarlo precisamente en este punto. «Solamente les tenía a Ustedes, los amigos de mi arte particular, de mi crear y actuar más propios —dijo él entonces—, si quería dirigirme a quienes participan de mis proyectos: sólo de Ustedes podía solicitar su ayuda para mi obra con el fin de poder presentarla pura y sin adulteraciones ante aquellos que a mi arte le evidenciaban su sincera inclinación, aunque hasta ahora de éste tan sólo hayan podido tener una presentación impura y adulterada»[2].

No hay ninguna duda de que en Bayreuth también el espectador merece que le contemplemos. Un espíritu sabio y amante de las consideraciones que pasara de un siglo a otro para comparar las incitaciones memorables de la cultura tendría allí muchas cosas que contemplar; habría de sentir que en esa ciudad se hallaba de repente en unas aguas templadas, como quien nada en un lago y se aproxima a la corriente de un manantial: éste ha de brotar de otros fondos más profundos —diría para sí—, el agua del entorno no nos lo explica y esa misma agua es, en cualquier caso, de origen más superficial. De este modo a todos los que visitan el festival de Bayreuth se les considerará como personas intempestivas: tienen su patria en un lugar que no es el que corresponde a su tiempo y hallan en otra parte tanto lo que las explica como lo que las justifica. Cada vez se me ha hecho más claro que el individuo que está «formado», en la medida en que es por entero y por completo el fruto de nuestro presente, sólo mediante la parodia puede acercarse a todo lo que Wagner hace y piensa —de hecho, ya ha sido parodiado tanto el conjunto de su obra como cada uno de sus elementos constitutivos—, y que únicamente quiere permitirse ver el acontecimiento de Bayreuth iluminado también por la luz de la linterna muy poco mágica de nuestros insulsos periodistas. ¡Y suerte si se queda en parodia! En ella se descarga un espíritu de extrañamiento y de hostilidad que todavía podría escoger medios y vías totalmente diferentes, como tampoco ha dejado de hacer en otras ocasiones. Esa extraordinaria violencia y tensión entre polos antitéticos la percibiría igualmente aquel espíritu sabio dedicado a considerar la cultura. Que un individuo en el transcurso de una vida humana ordinaria pueda presentar algo radicalmente nuevo, eso puede irritar, en efecto, a todos aquellos que tienen una confianza ciega en el carácter paulatino de toda evolución, como si esa parsimonia fuese una especie de ley moral: ellos mismos son lentos y exigen lentitud — y he aquí que ahora ven a alguien muy veloz, no se explican cómo lo consigue y acaban siendo malignos con él. De una empresa de las características de la de Bayreuth no había ningún tipo de síntomas precursores, ni hubo transiciones ni tampoco mediaciones de ninguna clase; el largo camino que conducía a la meta, así como la meta misma, no los conocía nadie, excepto Wagner. Ha sido esta empresa la primera circunnavegación en el campo del arte: en la cual, por lo que parece, se descubrió no sólo un arte nuevo, sino el arte mismo. Todas las artes modernas que ha habido hasta ahora, bien sea en cuanto artes solitarias y atrofiadas o en cuanto artes determinadas por el lujo, con la existencia de dicha empresa han perdido la mitad de su valor; incluso los vacilantes y mal conjuntados recuerdos de un arte verdadero que nosotros los modernos teníamos en nuestra memoria gracias

[2] Véase «Das Biihnenfestspielhaus zu Bayreuth» [«El teatro del Festival de Bayreuth»] (1873), en R. Wagner, *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*, Dieter Borchmeyer (ed.), t. 10, Fráncfort del Meno, Insel, 1983, pp. 21-44. El pasaje citado se encuentra en la p. 28 y, a pesar del hábito nietzscheano de servirse de la memoria a la hora de citar, en esta ocasión la literalidad es exacta, excepto algún detalle ortográfico insignificante.

a los griegos, desde este momento deben quedar en suspenso mientras no sean capaces de brillar ahora ellos mismos a la luz de una nueva comprensión[3]. A muchas cosas acaba de llegarles la hora de que mueran; este arte nuevo es un vidente que no ve solamente artes a punto de hundirse en su ocaso. Su mano exhortatoria tendrá que parecerle muy siniestra a todo nuestro actual sistema de formación desde el instante en que enmudezca la risa que provocan sus parodias: ¡que tenga, pues, todavía un poco de tiempo para disfrutar y reír!

¡En cambio nosotros, los discípulos del arte resucitado, tendremos tiempo y voluntad para la seriedad, para la profunda y sagrada seriedad! Las palabras y el barullo que la formación existente hasta ahora ha producido sobre el arte los hemos de sentir en estos momentos como una desvergonzada impertinencia; todo nos obliga a guardar silencio, un silencio pitagórico de cinco años de duración. ¡Quién de nosotros no se ha manchado las manos y el corazón en el repugnante culto a los ídolos de la formación moderna! ¡Quién no está necesitado del agua que lo purifique, quién no oyó la voz que lo exhortase con este mensaje: ¡Guardar silencio y ser puro! ¡Guardar silencio y ser puro!! Sólo si escuchamos esa voz seremos también partícipes de la mirada grande con la que dirigiremos nuestros ojos hacia el acontecimiento de Bayreuth: y sólo en esta mirada se encuentra el *futuro grande* de ese acontecimiento.

En aquel día de mayo del año 1872, cuando bajo una lluvia torrencial y un cielo encapotado se colocó la piedra fundacional en la colina de Bayreuth, Wagner regresó en coche a la ciudad con algunos de nosotros, en el trayecto guardaba silencio y dirigía sus ojos hacia sí mismo con una prolongada mirada que no habría palabras para describirla. Cumplía ese día los sesenta años de edad: todo lo precedente era la preparación para ese momento. Se sabe que hay humanos que, en instantes de peligro excepcional o al tomar en absoluto una decisión importante para sus vidas, condensan todo lo que han vivido mediante una visión interior infinitamente acelerada y reconocen de nuevo con agudeza muy singular tanto lo más reciente como lo más lejano. ¿Qué puede haber visto Alejandro Magno en aquel instante en el que llevó a Asia y a Europa a beber de una misma copa? Sin embargo, lo que Wagner vio en su interior aquel día —cómo llegó a ser quien es, qué es él actualmente, y qué es lo que será de él—, nosotros, sus más allegados, también lo podemos volver a ver hasta cierto punto: y sólo desde esa mirada wagneriana podremos comprender su grande acción misma — *para, mediante esta comprensión, garantizar su fecundidad.*

2[4]

Sería raro que aquello que a uno más le gusta hacer y que mejor hace no se evidenciara también a su vez en la configuración entera de su vida; más aún, en personas de aptitud sobresaliente su vida llega a ser no sólo una copia de su carácter, como sucede con todo el mundo, sino también y sobre todo una fiel imagen de su intelecto y

[3] Nietzsche se sirve en todos estos comentarios de ideas wagnerianas muy conocidas por los lectores de los ensayos del compositor. Sobre las artes aisladas y solitarias de la modernidad, en contraste con la requerida obra de arte integral; sobre el pernicioso influjo del lujo y sobre la decisiva importancia del arte griego clásico que todavía perdura en el recuerdo, véase, por ejemplo, Wagner, R., *La obra de arte del futuro*, J. B. Llinares y F. López (ed.), Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2000, pp. 51-125.

[4] Cfr. FP II 1.ª, 11 [42]; 11 [27]; 12 [10].

de aquella facultad de éste que le es más propia. La vida del poeta épico llevará consigo algo de la epopeya —como, dicho sea de paso, sucede con Goethe, en quien los alemanes, muy equivocadamente, suelen ver ante todo al lírico—, y la vida del dramaturgo transcurrirá dramáticamente.

Lo dramático en el llegar a ser de Wagner[5] es imposible de ignorar desde el instante en que la pasión que en él predominaba se hace consciente de sí misma y concentra toda la naturaleza de su persona: pues entonces finaliza el tantear, el andar vagando, la proliferación de excrecencias, y en los más intrincados caminos y cambios, en el curvo proyecto, a menudo arriesgado, de sus planes impera una única legalidad interior, una voluntad a partir de la cual todos ellos son explicables, por muy sorprendentes que muchas veces parezcan estas explicaciones. Ahora bien, hubo una fase predramática en la vida de Wagner, la de su infancia y juventud, y no es posible abordarla sin tropezar con enigmas. Él *mismo* parece que todavía no está anunciado en modo alguno; y aquello que ahora, mirando retrospectivamente, quizá se podría comprender como unos anuncios, sin duda se revela por lo pronto como un conjunto de propiedades que, más que producir esperanzas, han de provocar vacilaciones: un espíritu de inquietud, de excitabilidad, una precipitación nerviosa en la captación de cien cosas diferentes, un apasionado encontrarse a gusto en estados de ánimo exaltados y casi enfermizos, una brusca inversión que va desde instantes de la más entrañable paz anímica hasta lo violento y estridente. No le limitaba la práctica rigurosa, hereditaria y familiar, de un arte determinado: la pintura, la poesía, el teatro y la música le resultaban tan próximos como la educación y el futuro de los doctos; quien lo mirase superficialmente podría opinar que había nacido para ser un diletante. El pequeño mundo en cuya órbita creció no era de tal especie que pudiéramos desearle a un artista que hubiera tenido la suerte de un hogar con semejantes características. Le acechaba el peligroso deleite de la degustación espiritual, de la misma manera que también lo hacía esa arrogancia asociada al saber plural y heterogéneo que es frecuente en lugares habitados por doctos; su sensibilidad se excitaba con facilidad, pero no se satisfacía a fondo; por lejos que planease el ojo del muchacho, se veía circunscrito por una personalidad curiosamente sabihonda, aunque emprendedora, en relación con la cual el teatro multicolor contrastaba de forma ridícula y el emocionante sonido de la música se le oponía de una manera inconcebible. Así pues, al experto en hacer comparaciones le llama la atención en realidad que precisamente la persona moderna, si ha recibido el don de un elevado talento, en su infancia y juventud muy rara vez pueda tener el atributo de la ingenuidad, el atributo de la sencilla peculiaridad y mismidad, y que, si ése es el caso, lo tenga en mínima medida; más bien aquellos individuos excepcionales que, como Goethe y Wagner, consiguen llegar en fin de cuentas a la ingenuidad, siempre la poseen sobre todo en cuanto adultos más que cuando todavía están en la edad de los niños y los adolescentes. Al artista, a quien le es innata en particular medida la fuerza imitativa, le ha de atacar de manera especial, como una virulenta enfermedad infantil, la raquítica índole polifacética de la vida moderna; de muchacho y adolescente se parecerá a un viejo más que a su propio sí mismo. La imagen primordial admirablemente exacta del adolescente, a saber, Siegfried en *El anillo del nibelungo*, sólo pudo crearla un hombre, pero un hombre que únicamente ha encontrado su propia juventud de manera tardía. Su edad adulta,

[5] Véase la carta de Nietzsche a Wagner del 24 de mayo de 1875, en la que se dice lo siguiente: «Cuando pienso en su vida, siempre tengo la sensación de que tiene un curso dramático...».

como la juventud de Wagner, también le llegó tarde, de manera que, por lo menos en este punto, él es la antítesis de una naturaleza que se anticipa.

El drama de su vida también comienza tan pronto como se inicia su virilidad espiritual y moral. ¡Y qué distinto es ahora el panorama! Su naturaleza aparece simplificada de manera tremenda, desgarrada en dos impulsos o esferas. En el fondo se agita en raudo torrente una impetuosa voluntad que, por así decir, por todas las sendas, grutas y gargantas quiere salir a la luz y reclama poder. Tan sólo una fuerza completamente pura y libre podría indicarle a esa voluntad un camino hacia lo bueno y lo benéfico; unida a un espíritu estrecho, una tal voluntad, con su ilimitada apetencia tiránica, hubiera podido resultar fatal; y, en todo caso, pronto tenía que haber una vía hacia lo libre, y a esa ruta se le añadirían el aire claro y la luz del sol. Un vehemente afán que una y otra vez tenga la oportunidad de contemplar su propio fracaso nos hace perversos; la insuficiencia puede radicar a veces en las circunstancias, en lo inexorable del destino, no en la falta de fuerzas: pero aquel que, a pesar de esta insuficiencia, no pueda prescindir de su afán, en cierto modo se degrada, y se hace entonces irritable e injusto. Quizá busque en los demás las causas de su frustración, incluso es posible que acuse a todo el mundo con odio lleno de pasión; tal vez vaya también obcecado por desvíos y sendas clandestinas, o cometa actos de violencia: sucede así, en efecto, que naturalezas buenas se embrutezcan camino de lo mejor. Hasta entre quienes tratan de conseguir su propia purificación moral, entre ermitaños y monjes, se encuentran tales personas embrutecidas y totalmente presas de las enfermedades, socavadas y carcomidas por su frustración. Fue entonces cuando le habló a Wagner un espíritu amoroso, un espíritu que alentaba con bondad y dulzura extremadamente suaves, al que le son odiosas tanto las acciones violentas como la autodestrucción, y que no quiere ver a nadie encadenado. Se posó sobre él y le cubrió con sus alas, consolándole, y le señaló el camino[6]. Pasemos ahora a dar una mirada a la otra esfera de la naturaleza de Wagner: pero ¿qué debemos hacer para describirla?

Las figuras que un artista crea no son idénticas a él mismo, pero la serie sucesiva de figuras de las que manifiestamente depende con el amor más entrañable, esa serie algo expresa, desde luego, del artista mismo. Que nuestra alma contemple ahora a Rienzi, al holandés errante y a Senta, a Tannhäuser y Elisabeth, Lohengrin y Elsa, a Tristán y Marke, Hans Sachs, Wotan y Brünnhilde: a través de todos ellos pasa una corriente subterránea de ennoblecimiento y engrandecimiento moral que les une, la cual fluye cada vez más pura y acrisolada — y aquí nos hallamos, si bien con púdico recato, ante un proceso sumamente íntimo de la propia alma de Wagner. ¿En qué artista se puede percibir algo semejante y de grandeza semejante? Las figuras de Schiller, desde *Los Bandidos* hasta *Wallenstein* y *Tell*, recorren una trayectoria de similar ennoblecimiento y expresan igualmente algo del proceso constitutivo de su creador, pero en Wagner la escala es todavía más grande, el camino es más largo. Todo, no sólo el mito, sino también la música, participa de esa purificación y la expresa; en *El anillo del nibelungo* encuentro la música más moral que conozco, por ejemplo, en la escena en la que Siegfried despierta a Brünnhilde; en esos momentos Wagner asciende hasta alcanzar un estado de ánimo tan elevado y tan sagrado que hemos de pensar en la incandescencia de las cimas de hielo y nieve de los Alpes: así de pura, de soli-

[6] La metáfora del ángel bueno, que guarda al futuro músico-poeta Wagner y lo convierte de hecho en un verdadero artista, procede del mismo compositor, véase Wagner, R., *Eine Mittheilung an meine Freunde* [*Una comunicación a mis amigos*], ed. cit., t. 6, 1851, p. 236.

taria, de difícilmente accesible, de carente de impulsos, de aureolada por el resplandor del amor, así se eleva aquí la naturaleza; las nubes y tormentas, e incluso lo sublime, se hallan bajo ella. Si desde ahí miramos retrospectivamente hacia *Tannhäuser* y *El holandés errante*, sentiremos el proceso mediante el cual se ha constituido la persona de Wagner: cómo empezó oscuro e inquieto, cómo de manera tempestuosa buscó satisfacción, ambicionó poder y placer embriagador, y muchas veces retrocedió lleno de asco; cómo quiso arrojar de sí la carga, y deseó olvidar, deseó negar y deseó renunciar toda la corriente se precipitó ora en este, ora en aquel valle, y penetró en las más lóbregas gargantas: — en la noche de esta agitación semisubterránea apareció sobre él en lo alto una estrella de pálido brillo, a la que Wagner, en cuanto la hubo reconocido, la denominó: ¡*Fidelidad, fidelidad desinteresada*! ¿Por qué le resplandecía con más claridad y pureza que ninguna otra cosa? ¿Qué secreto encierra para todo su ser la palabra «fidelidad»? Pues en todo lo que pensó y poetizó ha estampado la imagen y el problema de la fidelidad, en sus obras hay una serie casi completa de todos los tipos posibles de fidelidad, entre los cuales se hallan los más espléndidos y rara vez presentidos: la fidelidad del hermano a la hermana, del amigo al amigo, del servidor al señor, de Elisabeth a Tannhäuser, de Senta al holandés, de Elsa a Lohengrin, de Isolda, Kurwenal y Marke a Tristán, de Brünnhilde al más íntimo deseo de Wotan — y estos ejemplos sólo son los inicios de la serie. He aquí la experiencia primordial más propia que Wagner vive en sí mismo y que venera como un misterio religioso: él la expresa con la palabra «fidelidad», no se cansa de extrovertirla en cien figuraciones y de obsequiarla en la plenitud de su agradecimiento con lo más espléndido que puede y tiene — esa maravillosa experiencia y ese conocimiento de que una de las dos esferas de su personalidad, la esfera creadora, inocente y más clara, ha permanecido fiel a la otra, la esfera oscura, indómita y tiránica, y le ha guardado fidelidad por amor, por un amor libre y absolutamente desinteresado.

3[7]

En la mutua relación de ambas fuerzas profundísimas, en la entrega de una a la otra radicaba la única necesidad grande mediante la cual pudo Wagner permanecer siendo íntegro y él mismo: a la vez, eso era lo único que no tenía en su poder, lo único que hubo de observar y aceptar mientras veía que en él acechaba siempre de nuevo la tentación de la infidelidad, con los horribles peligros que conllevaba. De aquí fluye una fuente muy abundante de sufrimientos para quien está en proceso de formación, la incertidumbre. Cada uno de sus impulsos tendía a lo inconmensurable, todos sus talentos, gozosos de existir, querían soltarse individualmente y satisfacerse por separado; cuanto más grande era su abundancia, tanto más grande era el tumulto y tanto más hostiles las relaciones entre ellos. A lo anterior se añadía que el azar y la vida acuciaban a ganar poder, brillo y placer de incandescencia extrema, pero todavía con mayor frecuencia producía tormentos el implacable apremio de, en definitiva, tener que vivir; por todas partes había cadenas y trampas. ¿Cómo es posible mantener en tales circunstancias la fidelidad y permanecer íntegro? — Esta duda le asaltaba a Wagner a menudo, y entonces se expresaba en esa forma precisamente en que un artista manifiesta sus dudas, a saber, en figuras artísticas: Elisabeth no puede sino su-

[7] Cfr. FP II 1.ª, 11 [27]; 11 [45]; 11 [39]; y 11 [38].

frir, rezar y morir por Tannhauser, ella salva al inquieto e inmoderado gracias a su fidelidad, pero no le salva para esta vida. Las cosas suceden de manera peligrosa y desesperada en el transcurso vital de todo verdadero artista que haya sido arrojado a la existencia en los tiempos modernos. Por muchos caminos puede lograr honores y poder, la tranquilidad y la satisfacción se le ofrecen en múltiples ocasiones, pero siempre lo hacen, en efecto, tan sólo en la figura en que la persona moderna las conoce, una figura bajo la cual para el artista honesto se han de convertir en humo asfixiante. En la tentación que eso provoca y, de igual modo, en el rechazo de esta tentación, en el asco por las maneras modernas de conquistar placer y prestigio, así como en la rabia que se vuelve contra todo bienestar egoísta, típico del ser humano de la actualidad, radican sus peligros. Imagíneselo en un puesto de funcionario — tal como Wagner tuvo que desempeñar el cargo público de un «maestro de capilla»[8] en los teatros de la corte y de la ciudad; percíbase cómo el más serio de los artistas quiere imponer con fuerza la seriedad allí donde los montajes modernos se han construido casi por principio con ligereza y reclaman una ligereza igual, véase cómo lo consigue en parte, pero siempre fracasa en la totalidad, cómo el asco le va ganando y quiere huir, cómo no encuentra un lugar donde poder marcharse y tiene que volver una y otra vez junto a los gitanos y parias de nuestra cultura como uno de los suyos[9]. Cuando se libra de una situación, rara vez logra conseguirse una mejor, en ocasiones cae en la indigencia más profunda. Así iba cambiando Wagner las ciudades, las compañías y los países, y casi no podemos concebir bajo qué tipo de pretensiones y circunstancias ha resistido siempre durante bastante tiempo. Sobre una porción considerable de la vida que hasta ahora ha tenido gravita una atmósfera pesada; parece que ya no tenía esperanzas de índole general, sino tan sólo de un día para otro, y así, ciertamente, no caía en la desesperación, pero tampoco recobraba la fe. Como anda por la noche un caminante, con pesada carga y extrema fatiga, pero excitado por el desvelo, así tuvo que sentirse a menudo; la muerte repentina no se presentaba entonces a sus ojos como un horror, sino como un insinuante fantasma lleno de atractivos[10]. La carga, el camino y la noche, ¡eliminado todo de un solo golpe! — eso sonaría con seducción. Cien veces volvió a lanzarse de nuevo a la vida con aquella esperanza de corto aliento y abandonó a sus espaldas a todos los fantasmas. Pero en la forma en que lo hacía había casi siempre una falta de mesura, indicio de que no creía firme y profundamente en esa esperanza, sino que tan sólo se embriagaba con ella. La antítesis entre sus deseos y su habitual incapacidad o semicapacidad de satisfacerlos lo atormentaba como un aguijón, su imaginación, excitada por renuncias constantes, se extraviaba en el desen-

[8] Es decir, de un «director de orquesta» de titularidad más o menos compartida, pero con la estabilidad y las obligaciones de un funcionario del Estado, responsable además de la «dirección artística» de unos teatros oficiales.

[9] Wagner reconoce que encontró consuelo «entre esos hijos perdidos de nuestra moderna sociedad burguesa», a los que ve «como gitanos» y entre quienes desea contarse, véase Wagner, R., *Epilogische Bericht über die Umstände und Schicksale welche die Aufführung des Bühnenfestspieles «Der Ring des Nibelungen» bis zur Veröfentlichung der Dichtung desselben begleiteten* [*Noticia epilogal sobre las circunstancias y los azares que acompañaron a la realización del festival escénico «El anillo del nibelungo» hasta la publicación del poema del mismo*], ed. cit., t. 3, 1871, pp. 335-351, exactamente en p. 338.

[10] Esta escalofriante referencia a la muerte procede del mismo compositor, véase Wagner, R., *Eine Mittheilung an meine Freunde* [*Una comunicación a mis amigos*], ed. cit., t. 6, 1851, p. 281, donde así consta en el texto como la única salida que le quedaba al artista solitario si no quería pervertirse en el contexto de las modernas circunstancias vitales y artísticas.

freno si en algún momento desaparecía de súbito la privación. La vida se fue haciendo cada vez más complicada; pero también fueron cada vez más audaces e inventivos los medios y recursos que él, el dramaturgo, descubrió, aun cuando no eran sino expedientes dramáticos, motivos disuasorios que engañan un instante y sólo se inventan para un instante. Él sabe moverlos a la velocidad del rayo, pero se desgastan con la misma rapidez. La vida de Wagner, mirada muy de cerca y sin amor, tiene en sí, para recordar una idea de Schopenhauer, mucho de comedia, de una comedia, por cierto, singularmente grotesca[11]. Hasta qué punto tuvo que influir sobre el artista el sentimiento que de ello se deriva, la admisión de una grotesca falta de dignidad durante períodos enteros de su vida, siendo así que los artistas, en mayor medida que todos los demás, tan sólo pueden respirar con libertad en lo sublime y en lo supra-sublime — esto da que pensar al quien ejercita el pensamiento.

En medio de tales ocupaciones, a las que solamente la más precisa de las descripciones puede infundir el grado de compasión, de pavor y de asombro que merecen, se desarrolló en Wagner una *aptitud para aprender* que incluso entre alemanes, el genuino pueblo-del-aprendizaje, es totalmente extraordinaria; y en esta aptitud volvió a crecer un nuevo peligro que todavía era más grave que el de una vida aparentemente desarraigada e inestable, enfocada hacia cualquier dirección por una ilusión sin reposo. De ser un novato en fase de pruebas Wagner pasó a convertirse bajo todos los aspectos en un maestro de la música y de la escena, y en un inventor y un experto usuario en cada uno de los requisitos técnicos. Nadie le discutirá ya la fama de haber proporcionado el más elevado modelo para todo arte de ejecución grande. Pero llegó a ser aún mucho más, y para llegar a ser esto y aquello no se le ahorró nada de lo que se exige a los demás, a saber, apropiarse mediante el aprendizaje de la cultura más alta. ¡Y de qué manera lo hizo! Es un placer observar ese proceso; en todos los aspectos fue creciendo, llevando las cosas hacia él y haciendo que se desarrollaran desde él, y cuanto más grande y más pesado era el proyecto, con tanta mayor fuerza se fue tensando el arco de un pensamiento que todo lo ordenaba y dirigía. Y, sin embargo, rara vez ha tenido alguien tantas dificultades para encontrar los accesos a las ciencias y a las artes, y con mucha frecuencia él tuvo que improvisar esos accesos. El innovador del drama simple, el descubridor de la posición de las artes en la verdadera sociedad humana, el poetizante intérprete de pretéritas formas de considerar la vida, el filósofo, el historiador, el esteta y crítico Wagner, el maestro del lenguaje, el mitólogo y mitopoeta que por vez primera acabó de forjar un anillo que abrazó todo un magnífico, antiquísimo, tremendo conjunto, en el cual dejó grabadas las runas de su espíritu — ¡qué caudal de saber tuvo que reunir y abarcar Wagner para poder convertirse en todo eso! Y, sin embargo, ni esta suma de conocimientos aplastó su voluntad de acción, ni lo particular y más fascinante logró desviarlo. Para calibrar lo prodigioso de tal comportamiento, tómese, por ejemplo, la gran contrafigura de Goethe, quien, en cuanto volcado a aprender y en cuanto sapiente, aparece como un muy ramificado sistema fluvial que, a pesar de ello, no transporta al mar toda su energía, sino que pierde y dispersa por sus cauces y meandros por lo menos tanta como llevaba ya consigo en el punto de partida. Es verdad que un ser como el de Goethe tiene y produce más gozo, en su entorno hay algo suave y de pródiga nobleza, mientras que el curso

[11] Véase la obra capital de Schopenhauer, *WWV*, 1, § 58. Nietzsche ya utilizó esta idea en el capítulo 10 de su obra *El nacimiento de la tragedia*, con la siguiente alusión indirecta: «No sé quién ha aseverado que todos los individuos, como individuos, son cómicos y, por tanto, no trágicos.»

y la potencia del caudal de Wagner quizá puedan atemorizar y ahuyentar. Pero que tenga miedo el que quiera tenerlo: los demás queremos llegar a ser incluso más valientes, puesto que nos es lícito ver con nuestros ojos a un héroe que, hasta en lo que respecta al sistema moderno de formación, «no ha aprendido a tener miedo»[12].

Tampoco ha aprendido Wagner a sosegarse mediante la historia y la filosofía y a extraer en su provecho precisamente ese bálsamo mágico y esa disuasión a actuar que se hallan entre los efectos que aquéllas causan. Ni como artista creador ni como artista combativo lo desviaron de su órbita el aprendizaje y la formación. En cuanto le sobreviene su fuerza plástica, la historia se le convierte en arcilla que sus manos modulan a placer; entonces se encuentra de golpe ante ella de forma distinta a cualquier docto, más bien de manera similar a como el griego se encontraba ante su mito, a saber, ante algo en lo cual se crea una forma y se poetiza con amor y con una cierta y reservada devoción, sin duda alguna, pero también con los derechos de soberanía del creador. Y precisamente porque la historia es para él todavía más elástica y variable que cualquier sueño, en un único acontecimiento puede introducir poéticamente lo típico de épocas enteras y alcanzar de este modo en la representación una verdad que el historiador no alcanza jamás. ¿Dónde se ha convertido la Edad Media caballeresca con todo su cuerpo y toda su alma en un conjunto figurativo de las características del que se presenta en *Lohengrin*? ¿Y no hablarán de la esencia alemana a las épocas más remotas del porvenir *Los maestros cantores*, y, más que hablarles, no serán más bien uno de los frutos más maduros de esa esencia que siempre quiere reformar, pero no rebelarse[13], y que sobre el amplio fundamento de su bienestar no ha olvidado ni siquiera el malestar más noble, el de la acción innovadora?

Y precisamente a esa especie de malestar fue empujado Wagner una y otra vez por dedicarse a la historia y a la filosofía: en ellas no sólo encontró armas y equipamiento, sino que ante todo aquí sintió el aliento entusiasta que trasciende de las tumbas de todos los grandes luchadores, de todos los grandes sufridores y pensadores. Por nada puede uno contrastar tanto con toda la época actual como por el uso que hace de la historia y la filosofía. La primera de ellas, tal como habitualmente se la entiende, parece tener asignada ahora la tarea de darle un respiro a la persona moderna que jadeante y fatigada corre hacia sus metas, de manera que, por así decirlo, por un instante pueda sentirse sin los aparejos que la traban. Lo que significa el individuo Montaigne en la agitación del espíritu de la Reforma, un conseguir serenarse en uno mismo, un pacífico ser-para-sí y espirar — y, ciertamente, así lo sintió Shakespeare, su mejor lector — eso es ahora la historia para el espíritu moderno. Si desde hace un siglo los alemanes se han dedicado especialmente a los estudios históricos, ello significa que en el movimiento del mundo moderno son el poder que frena, retrasa y sosiega: cosa que quizá algunos podrían convertir en una alabanza en su honor. En conjunto, sin embargo, es un síntoma peligroso que la lucha espiritual de un pueblo se concentre particularmente en el pasado, un indicio de debilitamiento, de regresión y decadencia: así que los alemanes están expuestos hoy de manera sumamente peligrosa a cualquier fiebre que se propague a su alrededor, por ejemplo, a la fiebre po-

[12] Alusión inequívoca a *Siegfried*, el «héroe que no sabe tener miedo», según la famosa escena del Acto primero del drama musical del mismo nombre, Siegfried, Segunda jornada del festival escénico *El anillo del nibelungo*. Véase la edición citada de las obras de Wagner, t. 3, p. 178.

[13] Esta tesis que opone «*reformieren*» a «*revolvieren*» sigue directamente una afirmación del maduro Wagner en su *Beethoven* de 1870, donde se dice que el alemán no es revolucionario (*revolutionär*) sino reformador (*reformatorisch*), véase edición citada, t. 9, pp. 38-109, concretamente en p. 65.

lítica. Un tal estado de debilidad, en contraste con todos los movimientos de reforma y de revolución, lo representan en la historia del espíritu moderno nuestros doctos, pues no se han planteado la tarea de mayor orgullo, sino que se han asegurado una especie propia de apacible felicidad. Bien cierto, dar cualquier paso más libre y más viril ya los deja rezagados — ¡aunque en modo alguno se vaya entonces por delante de la historia misma! Ésta todavía contiene en su haber fuerzas completamente diferentes, como presienten precisamente naturalezas tales como Wagner: sólo que, ante todo, se la ha de escribir por una vez en un sentido mucho más serio y estricto, a partir de un alma con poder y, desde ahora, de ninguna manera ya en forma optimista, como siempre ha venido siendo el caso; se la ha de escribir, por lo tanto, de un modo diferente a como lo han hecho hasta el presente los doctos alemanes. En todos sus trabajos se halla algo atenuante, sumiso y satisfactorio, ellos están conformes con el curso de las cosas. Ya es mucho que alguno permita que se note que sólo lo acepta precisamente porque hubiera podido ser todavía peor: la mayoría de ellos creen involuntariamente que dicho curso, tal y como ha sucedido exactamente, es muy bueno. Si la historia no continuase siendo una teodicea cristiana encubierta [14], si estuviera escrita con mayor justicia y vehemente simpatía, entonces, en verdad, el servicio que menos podría prestar es el que ahora presta: el de un opiáceo contra todo lo subversivo e innovador. Algo similar ocurre con la filosofía: de la cual la mayoría no quieren aprender sino cierta comprensión aproximada de las cosas —¡muy incierta y poco próxima!—, para desde entonces plegarse y adaptarse a ellas. Y hasta sus representantes más nobles destacan el poder sosegante y consolador de la filosofía con tanta fuerza que aquellos que buscan tranquilidad e inercia han de opinar que persiguen lo mismo que ella busca. Por el contrario, a mí me parece que la cuestión más importante de toda la filosofía es hasta qué punto tienen las cosas una articulación y una figura inalterables: para luego, cuando ya se haya resuelto esa cuestión, acometer con un coraje extremadamente temerario el *perfeccionamiento de esa vertiente del mundo reconocida como modificable*. Esto lo enseñan los verdaderos filósofos incluso personalmente mediante sus acciones, pues trabajaban para mejorar la muy alterable capacidad de reflexión de los seres humanos y no reservaban para sí mismos su sabiduría; y también lo enseñan quienes son verdaderos discípulos de las verdaderas filosofías, los cuales, como Wagner, de ellas saben extraer para su voluntad precisamente una decisión y una inflexibilidad acrecentadas, pero en absoluto les absorben jugos narcotizantes. Wagner es sumamente filósofo allí donde actúa de manera más enérgica y más heroica. Y precisamente como filósofo atravesó sin tener miedo no sólo el fuego de distintos sistemas filosóficos, sino también el vaho del saber y de la erudición [15], y permaneció fiel a su sí mismo más elevado, el cual le exigía *acciones totales* que integrasen su *polifónica naturaleza*, y, para que pudiera llevarlas a cabo, le hacía sufrir y aprender.

[14] Interesante variación nietzscheana de la famosa sentencia de Ludwig Feuerbach que dice que «la filosofía es una teología encubierta», sentencia que Nietzsche bien pudo leer en los textos del mismo Wagner, por ejemplo, en la *Introducción a los tomos tercero y cuarto* de la edición de *Escritos y poemas completos* de 1871, véase edición citada, t. 6, p. 194. Sobre las lecturas y la huella de Feuerbach en Wagner véase, nuestra «Introducción» a R. Wagner, *La obra de arte del futuro*, edición citada de J. B. Llinares y F. López, Valencia, 2000, pp. 18-22 en especial, así como la «Dedicatoria a Ludwig Feuerbach», pp. 172-173.

[15] Referencia indirecta al *Fausto* de Goethe, al v 395 en especial, donde aparece la «densa humareda del saber». Véase la edición de M. J. González y M. A. Vega, Cátedra, Madrid, 1994, p. 122.

4[16]

La historia de la evolución de la cultura desde los griegos es bastante breve, si se considera el verdadero camino realmente recorrido y no se toman en cuenta los altos y retrocesos ni las vacilaciones y retrasos. La helenización del mundo y aquello que la hizo posible, la orientalización de lo helénico —la doble tarea de Alejandro Magno— todavía sigue siendo el último gran acontecimiento; la antigua cuestión de si es posible trasladar una cultura extraña continúa siendo el problema en el que se afanan los modernos. El rítmico juego de esos dos factores contrapuestos ha determinado en particular el curso de la historia hasta el presente. El cristianismo, por ejemplo, aparece en él como un fragmento de antigüedad oriental, pensado y llevado a cabo hasta sus últimas consecuencias por seres humanos de irrestricta radicalidad. Con la disminución de su influencia ha vuelto a aumentar el poder de la cultura helénica; estamos viviendo fenómenos que son tan desconcertantes que flotarían inexplicables en el aire si, por encima de un lapso de tiempo notablemente poderoso, no pudiéramos vincularlos con analogías griegas. Pues entre Kant y los eléatas, entre Schopenhauer y Empédocles, entre Esquilo y Richard Wagner hay unas afinidades y aproximaciones tales que recibimos de manera casi palmaria una exhortación sobre la muy relativa consistencia de todos nuestros conceptos sobre el tiempo: por poco parece como si ciertas cosas se pertenecieran recíprocamente y que el tiempo sólo fuera una nube que dificultase a nuestros ojos la visión de esa mutua copertenencia. En especial la historia de las ciencias exactas produce incluso la impresión de que precisamente ahora nos halláramos sumamente cercanos al mundo griego alejandrino y que el péndulo de la historia nuevamente retrocediera hacia el punto en que comenzó a oscilar, lanzándose a una distancia y un extravío enigmáticos. La imagen de nuestro mundo presente no es nueva en absoluto: quien conoce la historia tendrá que llegar a sentir cada vez más como si volviera a reconocer viejos rasgos familiares de un rostro. El espíritu de la cultura helénica se halla en nuestro presente en infinita dispersión: mientras se amontonan las violencias de toda especie y los frutos de las ciencias y las artes modernas se nos ofrecen como un medio de intercambio, la imagen de lo helénico vuelve a traslucirse con pálidos rasgos, aunque todavía muy distante y espectral. La tierra, que hasta ahora ya se ha orientalizado bastante, vuelve a sentir nostalgia de la helenización; quien en ello quiera ayudarla necesitará, en efecto, presteza y pies alados para reunir los puntos del saber más diversos y alejados, los continentes del mundo del talento que se hallan más apartados los unos de los otros, con el fin de recorrer y dominar todo ese ámbito tremendamente dilatado. De manera, pues, que ahora se ha hecho imprescindible una serie de *Antialejandros* que tengan la fuerza poderosísima de compendiar y vincular, de aproximar los hilos más distantes y preservar el tejido para que no sea despedazado. No han de cortar el nudo gordiano de la cultura griega, como hizo Alejandro, con lo cual sus cabos revoloteaban en todas las direcciones del cosmos, sino que han de *atarlo después de que haya estado deshecho* — ésa es ahora la tarea. En Wagner reconozco a un tal Antialejandro: agarra y reúne lo que estaba aislado, debilitado y abandonado, tiene, si está permitida una expresión médica, una fuerza *astringente*: en este sentido pertenece a las más grandes potencias culturales. Impera sobre las artes, las religiones, las diferentes historias de los pueblos y, no obstante, es la antítesis de un polígrafo, de un espíritu que solamente reco-

[16] Cfr. FP II 1.ª, 11 [22]; 11 [23]; 11 [26]; 11 [20]; y 11 [1].

pila y ordena: porque es un escultor que sintetiza en una única imagen y le da vida a lo que ha unificado, con lo cual es un *simplificador del mundo*. No hay que dejarse desorientar por una tal representación cuando se compara esta tarea universalísima que su genio le ha propuesto con la mucho más estrecha y cercana en la que ahora suele pensarse en primer lugar cuando se oye el nombre de Wagner. De él se espera una reforma del teatro: suponiendo que consiguiera llevarla a cabo, ¿qué significaría esa reforma para aquella tarea más elevada y remota?

Pues bien, si consiguiera hacerla, la persona moderna cambiaría y se reformaría: en nuestro mundo moderno una cosa depende de las otras de manera tan necesaria que basta con sacar un clavo para que el edificio se tambalee y caiga. De cualquier otra reforma efectiva tendría también que esperarse lo mismo que, bajo la apariencia de una exageración, enunciamos nosotros aquí de la reforma wagneriana. Es de todo punto imposible producir el efecto más elevado y más puro del arte teatral sin innovar por todas partes, en las costumbres y en el Estado, en la educación y en el trato social. Si el amor y la justicia consiguieran tener poder en un solo punto, como sucedería aquí en el terreno del arte, habrían de seguir extendiéndose de acuerdo con la ley de su interna necesidad y no podrían regresar a la inercia de su anterior estado de crisálidas. Para poder captar la medida en que la posición de nuestras artes respecto a la vida es un símbolo de la degeneración de ésta, para poder comprender el grado en que nuestros teatros son un oprobio para aquellos que los construyen y visitan, para eso hemos de replantearlo todo por completo y tener la capacidad de percibir en algún momento lo habitual y cotidiano como algo muy insólito y muy complicado. Una singular ofuscación de la capacidad de juzgar; una mal disimulada manía por deleitarse y por divertirse a cualquier precio; prevenciones eruditas, presunción e histrionismo con la seriedad del arte por parte de los ejecutantes; brutal avidez de lucro por parte de los empresarios; superficialidad y aturdimiento de una sociedad que sólo piensa en el pueblo en cuanto le es útil o le resulta peligroso, y que asiste al teatro y a los conciertos sin acordarse jamás de sus obligaciones — todo esto en conjunto constituye la enrarecida y perniciosa atmósfera de nuestras actuales circunstancias artísticas: pero una vez que se está tan acostumbrado a la misma como lo están aquellos de nosotros que han tenido una formación, entonces bien llega uno a figurarse que ese aire es necesario para su salud, y se encuentra mal si, por cualquier obligación, ha de prescindir de ella por un tiempo. En efecto, solamente se dispone de un único medio para convencerse con rapidez de lo vulgares, de lo excepcional e inextricablemente vulgares que son nuestras instituciones teatrales: ¡basta con compararlas con la antigua realidad del teatro griego! En el supuesto de que no supiéramos nada de los griegos, entonces quizá no hubiera forma de encontrarles deficiencias a nuestras circunstancias, y se tendrían por quimeras de gente que vive en la luna objeciones tales como las que Wagner ha sido el primero en hacer en gran estilo. Quizá se diría que, tal y como ahora son los seres humanos —¡y jamás han sido diferentes!—, les basta y les conviene un arte semejante. Pero es bien cierto que los humanos sí que han sido diferentes, e incluso ahora hay personas a las que no les bastan las instituciones actualmente existentes — y eso es precisamente lo que el hecho de Bayreuth demuestra. En Bayreuth encontraréis espectadores preparados y consagrados, la profunda emoción de personas que se hallan en el punto álgido de su felicidad y que sienten precisamente entonces que todo su ser se ha concentrado para dejarse fortalecer y obtener así una voluntad más amplia y más elevada; en Bayreuth encontraréis el más abnegado sacrificio de los artistas y el espectáculo de los espectáculos, el victo-

rioso creador de una obra que es la síntesis misma de una plétora de acciones artísticas victoriosas. ¿No parece casi como un hechizo que se pueda encontrar en el presente un fenómeno semejante? Aquellos a quienes les está permitido colaborar y coparticipar en Bayreuth ¿no han de estar ya transformados y renovados para que les sea posible producir también una transformación y renovación en otros ámbitos de la vida a partir de ese momento? ¿No se ha encontrado un puerto tras la desoladora vastedad del mar? ¿No hay en este lugar una bonanza que se extiende sobre el agua? — Quien desde la profundidad y soledad del estado de ánimo que en Bayreuth imperan retorna a las totalmente diferentes llanuras y tierras bajas de la vida, ¿no se ha de preguntar incesantemente, como Isolda: «Cómo lo pude soportar? ¿Cómo lo soporto todavía?[17]» Y si no resiste ocultar en él con egoísmo su dicha y su desdicha, aprovechará de ahora en adelante cada oportunidad para dar testimonio de ello en sus acciones. Preguntará: ¿En qué lugar se hallan los que sufren por las instituciones actuales? ¿Dónde están nuestros aliados naturales en cuya compañía podamos luchar contra la pujante y represora proliferación del actual concepto de buena formación? Pues por ahora —¡por ahora!— tan sólo tenemos un único enemigo, a saber, esas «personas formadas» para quienes la palabra «Bayreuth» significa una de sus más aplastantes derrotas — no colaboraron, se opusieron furiosamente o manifestaron esa sordera todavía más eficaz que ahora se ha convertido en el arma habitual del más premeditado de los antagonismos. Pero precisamente por ello sabemos que con su hostilidad y su perfidia no pudieron destruir la esencia misma de Wagner ni impedir su obra, más aún: han delatado que son débiles y que la resistencia de los que hasta ahora detentan el poder ya no soportará muchos ataques. Ha llegado el momento para quienes quieran conquistar y vencer de manera poderosa, están abiertos los imperios de mayor grandeza, tienen ya puesto un interrogante los nombres de los propietarios donde quiera que haya propiedad. Así, por ejemplo, se ha reconocido como en ruinas el edificio de la educación, y por todas partes hay individuos que ya lo han abandonado sin decir ni una palabra. ¡Ojalá se pudiera llevar a quienes de hecho ya ahora están profundamente insatisfechos con él a que ejerzan una manifestación y sublevación abiertas! ¡Ojalá se les pudiera quitar su desalentador disgusto! Bien sé que, si se eliminase precisamente la silenciosa contribución de estas personas del producto de todo el conjunto de nuestro sistema de formación, se produciría la más notable sangría mediante la cual se lo podría debilitar. De los doctos, por ejemplo, tan sólo quedarían bajo el antiguo régimen los contagiados por la locura política y los literatos de todo tipo. El repugnante conjunto que ahora extrae sus fuerzas del contacto con las esferas de la violencia y la injusticia, de su conformidad con el Estado y la sociedad, y encuentra su ventaja en hacer que éstos sean cada vez más perversos y desconsiderados, tal conjunto, sin ese contacto, es una cosa endeble y agotada: tan sólo se necesita despreciarlo a fondo para que se desplome en ruinas. Quien lucha por la justicia y el amor entre los seres humanos es quien menos ha de tenerle miedo: pues sus verdaderos enemigos únicamente se le enfrentarán cuando haya conseguido acabar su combate, esa lucha que por ahora sostiene contra lo que constituye la vanguardia de aquéllos, la cultura actual.

Para nosotros Bayreuth significa la consagración matutina en la jornada de lucha. No se podría ser más injusto con nosotros si se supusiera que lo único que nos importa es el arte: como si se lo hubiera de tener por un remedio y un narcótico con

[17] Véase Wagner, R., *Tristán e Isolda*, Acto segundo, Escena segunda, ed. cit., t. 4, p. 46.

el cual se pudiera uno librar de todos los demás estados miserables. En la imagen de esa obra de arte trágica de Bayreuth nosotros vemos precisamente la lucha de los individuos contra todo lo que se les enfrenta como necesidad aparentemente invencible, contra el poder, la ley, la tradición, los pactos y las completas clasificaciones de las cosas. En modo alguno pueden los individuos vivir de una manera más hermosa que preparándose para la muerte e inmolándose en la lucha por la justicia y el amor. La mirada con la que nos percibe el ojo misterioso de la tragedia no es ningún hechizo extenuante e inhibidor. Aunque la tragedia exija reposo mientras nos esté mirando — pues no existe el arte para la lucha misma, sino para las treguas que lo preceden y se le intercalan, para esos minutos en que, contemplando el pasado y anticipando el futuro, comprendemos lo simbólico, minutos en que, con la sensación de un leve cansancio, se nos acerca un sueño reparador. Irrumpe enseguida el día y la lucha, las sombras sagradas se esfuman y el arte está otra vez lejos de nosotros; pero su consuelo se posa sobre el ser humano desde la hora matutina. Por todas partes comprueba el individuo su insuficiencia personal, su medianía y sus incapacidades: ¡con qué coraje tendría que luchar si antes no hubiera sido consagrado a algo suprapersonal! Los sufrimientos más grandes que existen para el individuo, la falta de comunidad de todos los humanos en el saber, la inseguridad de los últimos criterios y la desigualdad de las capacidades, todo ello lo hace necesitado de arte. No se puede ser feliz mientras a nuestro alrededor todo sufra y se produzca sufrimientos; no se puede ser ético mientras el curso de las cosas humanas esté determinado por la violencia, el engaño y la injusticia; ni siquiera se puede ser sabio mientras toda la humanidad no haya competido tenazmente por la sabiduría y haya conducido de la más sabia manera al individuo hacia la vida y el saber. Cómo podría soportarse esta triple sensación de insuficiencia si en su luchar, su aspirar y hundirse en su ocaso uno no fuese ya capaz de reconocer algo sublime y lleno de sentido y no aprendiese de la tragedia a disfrutar del ritmo de la gran pasión y del sacrificio de esta misma. El arte, ciertamente, no adiestra ni educa para la acción inmediata; el artista jamás es en este sentido un educador y un consejero; los objetos ansiados por los héroes trágicos no son automáticamente las cosas en sí más dignas de ser deseadas por ellas mismas. Como en los sueños, la valoración de las cosas se altera mientras sentimos que estamos firmemente atrapados bajo el influjo del arte: lo que en semejante situación tenemos por tan deseable que estamos de acuerdo con el héroe trágico cuando prefiere la muerte a renunciar a lo deseado — en la vida real rara vez es de idéntico valor y digno de idéntica energía activa: precisamente por ello el arte es la actividad del que descansa. Las luchas que el arte muestra son simplificaciones de las luchas reales de la vida; sus problemas son abreviaciones de la suma infinitamente intrincada de las acciones y voliciones humanas. Pero la grandeza e indispensabilidad del arte radican precisamente en que produce la *apariencia* de un mundo más simple, de una solución más breve de los enigmas de la vida. Nadie que sufra por la vida puede prescindir de esta apariencia, del mismo modo que nadie puede prescindir del sueño. Cuanto más difícil llega a ser el conocimiento de las leyes de la vida, con tanto mayor afán anhelamos la apariencia de esa simplificación, aunque sólo sea momentánea, y tanto mayor se torna la tensión entre el conocimiento general de las cosas y la capacidad ético-espiritual del individuo. El arte *existe para que no se rompa el arco.*

El individuo debe consagrarse a algo suprapersonal — eso es lo que la tragedia quiere; debe olvidar la terrible angustia que la muerte y el tiempo le producen: porque

incluso en el más breve instante, en el más diminuto átomo del curso de su vida puede sobrevenirle algo sagrado que compense con creces toda la lucha y todas las necesidades vitales — eso significa *poseer un sentido trágico*. Y aunque toda la humanidad haya de morir algún día —¡a quién le sería lícito ponerlo en duda!—, para todos los tiempos que han de venir le está fijada como tarea suprema la meta de fundirse de tal modo en lo uno y lo común, que como *un todo* se encamine hacia su próximo ocaso con un *talante* (*Gesinnung*) *trágico*; en esta tarea suprema también radica todo ennoblecimiento de los seres humanos; de su definitivo repudio surgiría la imagen más sombría que un amigo de lo humano podría concebir en su alma. ¡Éste es mi sentir! No hay más que una única esperanza y una única garantía para el futuro de la humanidad: y radica en *que no desparezca el talante trágico*. El grito de dolor más lacerante tendría que resonar sobre la tierra si los humanos hubieran de perderla algún día por completo; y, por el contrario, no existe un placer más reconfortante que saber lo que nosotros sabemos que el pensamiento trágico ha vuelto a nacer y a incorporarse al mundo. Porque este placer es completamente suprapersonal y universal, es el júbilo de la humanidad por la conexión y continuación auténticas y fidedignas de lo humano en absoluto. —

5[18]

Wagner conmocionó la vida presente y el pasado al someterlos al rayo de luz de un conocimiento que tenía suficiente intensidad para poder obtener con su ayuda una visión de excepcional alcance: por ello es un simplificador del mundo; pues simplificar el mundo consiste siempre en que la mirada del cognoscente vuelva de nuevo a dominar la enorme multiplicidad y vastedad de un caos aparente y comprima en una unidad lo que antes estaba incompatiblemente distanciado. Wagner lo hizo al encontrar una relación entre dos cosas frías y extrañas que parecían vivir como en esferas separadas: entre *música y vida*, e igualmente entre *música y drama*. No se trata de que haya inventado o incluso creado estas relaciones, pues están ahí y se hallan propiamente a la disposición de cualquiera: como siempre suele suceder, un gran problema se parece a esa piedra preciosa por encima de la cual pasan miles hasta que, finalmente, uno la recoge. ¿Qué significa —se pregunta Wagner[19]— que en la vida de las personas modernas haya surgido con fuerza tan incomparable un arte de características tales como el de la música? No se necesita algo así como tener en poco esta vida para ver aquí un problema; por el contrario, cuando se ponderan todas las grandes potencias que son propias de esa vida y ante el alma se presenta la imagen de una existencia muy pujante que lucha por lograr *libertad consciente e independencia de pensamiento* — tan sólo entonces aparece la música en ese mundo como un enigma. ¿No hay que decir: ¡la música no *podía* surgir en esta época!? ¿Qué es entonces su existencia? ¿Una casualidad? Ciertamente, también un gran artista aislado podría ser una casualidad, pero la aparición de una serie de grandes artistas como la que presenta la historia moderna de la música, la cual hasta ahora tan sólo ha tenido su equivalente una única vez, a saber, en la época de los griegos, dicha serie lleva a pensar que aquí no

[18] Cfr. FP II 1.ª, 12 [24]; 12 [25]; y 12 [28].

[19] Véase Wagner, R., *Zukunftsmusik* [*Música del futuro*], ed. cit., t. 8, 1860, pp. 45-101, concretamente un pasaje de la p. 72.

impera el azar sino la necesidad. Esta necesidad es justamente el problema al que Wagner da una respuesta[20].

A él se le hizo patente ante todo la situación de urgente necesidad que se extiende hasta los confines de los pueblos que ahora están unidos por la civilización en general: en todos y en cada uno de los lugares de este ámbito civilizado está enfermo el *lenguaje*, y la presión de esta tremenda enfermedad gravita sobre todo el desarrollo humano. Mientras tuvo el lenguaje que ascender incesantemente hasta los últimos escalones de lo que le era alcanzable para así captar —a la mayor distancia posible de la fuerte excitación sentimental a la que originariamente tenía capacidad de corresponder con toda sencillez— lo contrapuesto al sentimiento, esto es, el reino del pensamiento, a causa de estas desmesuradas tensiones su fuerza se agotó en el breve fragmento de tiempo de la civilización moderna, de manera que ahora ya no es capaz de lograr aquello que es la única razón de que exista: que aquellos que sufren se pongan de acuerdo entre ellos en lo que atañe a las más elementales y urgentes necesidades vitales. El ser humano que está afectado por una necesidad apremiante no puede ya darse a conocer por medio del lenguaje, no puede, por tanto, comunicarse verdaderamente: en ese estado oscuramente sentido el lenguaje se ha convertido por doquier en una potencia autónoma que entonces agarra a los humanos como con brazos fantasmales y los empuja hacia donde ellos en realidad no quieren; en cuanto tratan de entenderse unos con otros y de unirse en una sola obra, se apodera de ellos la locura de los conceptos generales, más aún, la de los puros sonidos verbales, y, a consecuencia de esta incapacidad de comunicarse, las creaciones de su sentido colectivo vuelven a llevar entonces el signo de que no se han entendido entre ellos, puesto que tales creaciones no corresponden a las necesidades apremiantes reales, sino tan sólo precisamente a la vacuidad de aquellas palabras y conceptos predominantes: de este modo a todos sus sufrimientos la humanidad todavía les añade el dolor de la *convención*, es decir, de estar de acuerdo en las palabras y las acciones sin llegar a un acuerdo en la esfera del sentimiento. Así como en la marcha descendente de todo arte se alcanza un punto donde sus medios y formas, proliferando de manera enfermiza, logran una preponderancia tiránica sobre las jóvenes almas de los artistas y los convierten en sus esclavos, así ahora, en el declive de los lenguajes, se es el esclavo de las palabras; bajo esta coerción nadie es capaz ya de mostrarse a sí mismo ni de hablar con ingenuidad, y pocos tienen la capacidad de conservar en absoluto su individualidad en la lucha contra una formación que cree demostrar su éxito no ayudando a construir sensaciones y necesidades claras, sino de otra manera, atrapando al individuo en la red de los «conceptos claros» y enseñándole a pensar correctamente: como si tuviera algún valor hacer de nadie un ser que piense y que deduzca correctamente si no se ha conseguido convertirlo previamente en un ser que sienta correctamente. Así las cosas, cuando en una humanidad con tales heridas suena la música de nuestros maestros alemanes, ¿qué es lo que en realidad llega a sonar? Pues ni más ni menos que la *sensación correcta*, la enemiga de toda convención, de toda alienación e incomprensibilidad artificiales entre los seres humanos: esta música es un retorno a la naturaleza y, al mismo tiempo, es una purificación y transformación de la naturaleza; pues en el alma de las personas más saturadas de

[20] Véase ibíd., p. 71. donde Wagner la llama incluso «*die metaphysische Notwendigkeit* [*la necesidad metafísica*]».

amor ha surgido la apremiante necesidad de ese retorno y *en su arte resuena la naturaleza transformada en amor*[21].

Tomemos esto como la primera respuesta de Wagner a la pregunta ¿qué significa la música en nuestro tiempo?, pues todavía tiene una segunda. La relación entre la música y la vida no es solamente la de un tipo de lenguaje con otro tipo de lenguaje, también es la relación del perfecto mundo de la audición con todo el mundo de la visión. No obstante, la existencia de las personas modernas, tomada como manifestación visual y comparada con las anteriores manifestaciones de la vida, deja patente una inexpresable pobreza y agotamiento a pesar de la igualmente indecible policromía con la que sólo puede sentirse feliz la mirada más superficial. Limitémonos a ver con un poco más de agudeza y a analizar la impresión de este juego de colores tan rápido y agitado: ¿no es el conjunto entero como el fulgor y el destello de innumerables piedrecitas y partículas, rescatadas del ocultamiento en que permanecían en antiguas culturas? ¿No es todo en dicha existencia pompa innecesaria, movimiento ridículamente imitado, usurpada exterioridad? ¿Un traje de retazos multicolores para quien está desnudo y aterido de frío? ¿Una aparente danza de la alegría, exigida al doliente? ¿Gestos de opulento orgullo, exhibidos por una persona llena de profundas heridas? Y en medio de todo esto, oculto y disimulado tan sólo por la velocidad del movimiento y del torbellino — ¡una gris impotencia, un desasosiego corrosivo, un aburrimiento extremadamente laborioso, una miseria sin honor ni veracidad! La manifestación (*Erscheinung*) de la persona moderna se ha convertido por completo en apariencia (*Schein*); esa misma persona, en aquello que ahora representa, no se hace visible, más bien se esconde; y el resto de la actividad artística inventiva que todavía se ha conservado en un pueblo, como entre los franceses y los italianos, se consume en el arte de este jugar al escondite. En cualquier parte en que ahora se exija «forma», en la sociedad y en el entretenimiento, en la expresión literaria, en las relaciones interestatales, involuntariamente se entiende por ello una apariencia simpática, esto es, la antítesis del verdadero concepto de forma como una configuración necesaria, la cual no tiene nada que ver ni con ser «simpática» ni con ser «antipática», precisamente porque es necesaria y no arbitraria. Pero incluso en aquellos pueblos de la civilización en que ahora no se exige expresamente la forma, allí tampoco se posee esa configuración necesaria, simplemente en el esfuerzo por lograr una apariencia simpática no se es tan afortunado, si bien se intenta conseguirla como mínimo con igual denuedo. Pues *hasta qué punto* aquí y allí es *simpática* la apariencia y por qué le ha de gustar a todo el mundo que la persona moderna al menos se esfuerce en aparentarla, eso cada cual lo siente en la medida en que él mismo es una persona moderna. «Sólo los galeotes se conocen —dice Tasso—, pero nosotros *dejamos de reconocer* cortésmente a los demás tan sólo para que ellos, por su parte, no nos reconozcan a nosotros»[22].

[21] Todo este párrafo, centrado en la enfermedad que sufre el lenguaje por los convencionalismos imperantes, aprovecha tesis wagnerianas que se hallan desarrolladas en diversos escritos, sobre todo en su importante ensayo *Oper und Drama* [*Ópera y drama*], véase Wagner, R., ed. cit., t. 7, 1851, pp. 191 ss. Hay traducción castellana de Ángel-Fernando Mayo, Junta de Andalucía y Asociación sevillana de amigos de la Ópera, Sevilla, 1997, pp. 189 ss.

[22] Véase Goethe, J. W., *Tasso*, vv. 3338 ss. Rafael Cansinos Assens traduce este pasaje de la citada obra de teatro, a la que denomina *Torcuato Tasso*, del modo siguiente: «Gustamos de engañarnos a nosotros mismos y rendimos pleitesía a esos réprobos que nos la rinden a nosotros. No conocen unos a unos los hombres; sólo se conocen los galeotes que hombro a hombro reman, encadenados al banco de la misma galera; allí donde ninguno tiene nada que esperar ni nada tampoco que perder

En este mundo de las formas y del oportuno no-reconocimiento aparecen ahora las almas saturadas de música — ¿con qué finalidad? Ellas se mueven siguiendo el compás de un ritmo grande y libre, con elegante sinceridad, en una pasión que es supra personal, se abrasan en el fuego poderosamente sereno de la música, un fuego que en ellas surge a la luz desde profundidades insondables — y todo ello ¿con qué finalidad?

A través de estas almas la música reclama a su hermana de igual ritmo y armonía, la *gimnasia*, como su necesaria configuración en el reino de lo visible: buscándola y reclamándola se convierte en jueza de todo el mendaz mundo de ostentación y de apariencia del presente. Ésta es la segunda respuesta de Wagner a la pregunta por la significación que la música ha de tener en este tiempo[23]. ¡Ayudadme —así llama a todos los que lo pueden oír—, ayudadme a descubrir esa cultura que mi música vaticina como el reencontrado lenguaje de la sensación correcta, tened en cuenta que el alma de la música ahora quiere configurarse un cuerpo, no olvidéis que a través de todos vosotros busca su camino hacia la visibilidad mediante movimiento, acción, institución y costumbre! Hay personas que comprenden esta llamada que les dirige, y cada día habrá más; ellas también vuelven a comprender por vez primera qué significa fundar el Estado en la música — algo que los antiguos griegos no sólo ya habían comprendido, sino que también lo exigían de ellos mismos: mientras que esas mismas personas que han conseguido una plena comprensión criticarán al Estado actual de una forma tan incondicional como ya ahora la mayoría de los humanos critican a la Iglesia. El camino hacia una meta tan nueva, la cual, ciertamente, no ha sido algo inaudito en toda época, conduce a que se reconozca en qué radica la deficiencia más bochornosa de nuestra educación y la auténtica causa de su incapacidad para superar la barbarie: le falta el alma movilizadora y configuradora de la música, pues sus requisitos e instituciones, por el contrario, son el producto de una época en la que no había nacido aún esa música en la cual estamos depositando una confianza tan extraordinariamente significativa. Nuestra educación es el organismo más atrasado del presente, y está así en relación precisamente con la única nueva potencia educativa disponible que, para aventajar a los siglos anteriores, las actuales personas tienen — ¡o podrían tener, si en el presente no quisieran seguir viviendo nunca más de una manera tan irreflexiva bajo la tiranía del instante! Hasta ahora no han permitido que en ellas se establezca el alma de la música, tampoco han presentido aún la gimnasia en el sentido griego y wagneriano de esta palabra; y ésta es la causa de que sus artistas plásticos estén condenados a la desesperanza mientras ellas precisamente, como todavía sucede ahora, no quieran aceptar que la música les guíe hacia un nuevo mundo visual: puede crecer aquí el talento que se quiera, viene demasiado tarde o demasiado temprano y, en cualquier caso, viene a destiempo, porque es superfluo e ineficaz, puesto que incluso lo perfecto y supremo de épocas anteriores —el paradigma de los artífices actuales— es superfluo y casi ineficaz y apenas continúa poniendo piedra sobre piedra. Si en su visión interior esos artífices ante ellos no perciben tipo alguno de nuevas configuraciones, porque siempre están viendo sólo las antiguas que quedaron a sus espaldas, de ello se deduce

---

es donde los hombres se conocen; allí, donde cada uno tiénese por un bribón y por bribones, también, tiene a sus compañeros. Nosotros, por el contrario, desconocemos cortésmente a los demás para que ellos nos paguen en la misma moneda...» Goethe, J. W., Obras Completas, t. III, Aguilar, Madrid, 1963, 4.ª ed., p. 1720.

[23] Véase Wagner, R., *Über musikalische Kritik* [*Sobre crítica musical*] (1852), ed. cit., t. 6, pp. 378-391, pp. 385-389 en especial.

que sirven a la historia, pero no a la vida, y que ya están muertos antes de haber fallecido; pero quien en sí mismo sienta ahora vida verdadera y fecunda, y eso en el presente significa una única cosa: música, ¿podría esa persona dejarse seducir sólo un instante por algo cualquiera que se esfuerce en configuraciones, formas y estilos, y abrirse entonces hacia esperanzas que lleven más lejos? Semejante persona está más allá de todas las vanidades de esta especie; y no piensa encontrar milagros plásticos al margen de su mundo auditivo ideal, como tampoco espera que todavía surjan grandes escritores de nuestras lenguas agotadas y desteñidas. Antes que prestar oídos a cualquier tipo de vanas promesas, prefiere soportar que la mirada profundamente insatisfecha se centre sobre nuestra esencia moderna: ¡que la hiel y el odio la llenen si su corazón no es suficientemente cálido para la compasión! ¡Incluso la maldad y el escarnio son mejor opción que entregarse a un bienestar falaz y a un alcoholismo silencioso al modo de nuestros «amigos del arte»! No obstante, hasta en el caso de que tal persona sepa hacer más cosas que negar y burlarse, aunque sepa amar, compadecer y colaborar en las tareas de construcción, a pesar de ello *ha de* comenzar por negar para abrirle así un nuevo camino a su alma, dispuesta a prestar ayuda. Para que algún día la música produzca en muchas personas una misma y devota reflexión y les haga partícipes de sus más elevados propósitos, sería necesario acabar primero con todo el trato adictivamente reducido al placer con un arte tan sagrado; se tendría que eliminar el fundamento sobre el que descansan nuestros entretenimientos artísticos, teatros, museos, sociedades filarmónicas, es decir, es justamente ese «amigo del arte» el que habría de desaparecer; el favor estatal que se otorga a sus deseos se ha de convertir en una negativa oficial que se les oponga; el juicio público que concede un valor excepcional precisamente a la ejercitación en tal amistad para con el arte se ha de combatir y derrotar con la fuerza de un juicio mejor. De momento, hasta el *enemigo declarado del arte* ha de valernos como un verdadero y útil aliado, puesto que aquello frente a lo que se declara enemigo no es precisamente más que el arte tal y como lo entiende el «amigo del arte»: ¡no conoce otro arte! Bien puede de todos modos demostrarle documentalmente a ese amigo del arte el absurdo derroche de dinero que cuesta la construcción de sus teatros y monumentos públicos, la contratación de sus «famosos» cantantes y actores, el mantenimiento de sus escuelas de arte y sus pinacotecas completamente estériles: sin tener que recordar en absoluto toda la energía, todo el tiempo y el dinero que se despilfarran en cada casa, en la educación de presuntos «intereses artísticos». No hay en todo ello ni hambre ni saciedad de ningún tipo, sino siempre tan sólo un juego insípido con la apariencia de ambas, ideado para una exhibición enteramente vacua con miras a confundir el juicio que provoque a otros; o todavía peor: si aquí se toma el arte relativamente en serio, entonces hasta se exige de él la producción de una especie de hambre y de apetencia, y se encuentra su tarea precisamente en esta excitación artificialmente producida. Como si se tuviese miedo de destruirse a sí mismo por asco y estupidez, se llama a todos los démones malignos para dejarse acosar como un animal salvaje por esos cazadores: se está sediento de sufrimiento, ira, odio, enardecimiento, terror repentino y tensión sin respiro, y en tal estado se llama al artista para que conjure esa cacería infernal[24]. El arte es ahora, en la economía psíquica de nuestras

[24] La referencia a todos esos malignos démones (*Dämonen* es la palabra que Nietzsche utiliza) y a la cacería infernal aparece también como *pandemonium* y en un contexto similar en Wagner, R., *Deutsche Kunst und deutsche Politik* [*Arte alemán y política alemana*] (1867-1868), ed. cit., t. 8, pp. 247-352, concretamente en pp. 281-282.

personas formadas, una necesidad totalmente fingida o una necesidad vergonzosa y degradante, o bien es una nada o es algo perverso. Un artista francamente bueno y muy excepcional está como sumido en un sueño aturdidor para no ver todo esto, y con voz insegura repite vacilante palabras de fantasmal belleza que cree escuchar de lugares muy lejanos, pero que no percibe con bastante claridad; en cambio, el artista de ralea completamente moderna aparece imbuido de absoluto desprecio contra el tanteo y discurso de beatífico ensueño de su compañero más noble y lleva atada consigo toda la aullante jauría de pasiones y atrocidades agrupadas para soltarla contra las personas modernas cuando se lo pidan: éstas prefieren ciertamente que se las cace, se las hiera y se las desgarre antes que tener que convivir consigo mismas en sosiego. ¡Consigo mismas! — esta idea conmociona a las almas modernas, es *su* angustia y *su* miedo fantasmal.

Cuando en populosas ciudades veo a millares de personas que circulan con expresión de bochorno y de prisa, entonces me digo una y otra vez: las cosas les han de ir mal. Para todas ellas, sin embargo, el arte no existe sino para que las cosas les vayan todavía peor, les vayan de manera aún más bochornosa y absurda, o todavía más apresurada y ansiosa. Pues la *sensación incorrecta* las dirige y las adiestra incansablemente y no tolera de ningún modo que puedan reconocerse ante sí mismas su miseria; cuando quieren hablar, el convencionalismo les susurra algo al oído, con lo cual olvidan lo que propiamente querían decir; cuando quieren ponerse de acuerdo unas personas con otras, su entendimiento se queda paralizado como por obra de fórmulas mágicas, de manera que denominan dicha a lo que es su desdicha, e incluso con premeditación unas se unen con otras para su propia desgracia. Así pues, esas personas se han transformado y degradado total y absolutamente, convirtiéndose en esclavas sumisas de la sensación incorrecta.

6[25]

Sólo con dos ejemplos quiero mostrar cómo la sensación ha llegado a invertirse en nuestro tiempo y cómo éste no tiene conciencia alguna de esa inversión. Antiguamente se miraba con sincero desprecio aristocrático a las personas que traficaban con dinero, aun cuando se las necesitase; se admitía que toda sociedad había de tener sus intestinos. Ahora son el poder predominante en el alma de la humanidad moderna, la parte más codiciada de la misma. Antiguamente contra nada se prevenía más que contra tomar demasiado en serio el día, el momento presente, y se recomendaba el *nil admirari* [no maravillarse ante nada] y el cuidado para con los objetivos eternos; ahora tan sólo ha quedado en el alma moderna una única especie de seriedad, aplicada a las noticias que trae el periódico o el telégrafo. ¡Aprovechar el instante y, para sacarle provecho, juzgarlo con tanta rapidez como sea posible! — se podría creer que a las personas modernas también les ha quedado una única virtud, la de la presencia de espíritu. Por desgracia, esa virtud es, en verdad, más bien la omnipresencia de una sucia codicia insaciable y de una curiosidad al acecho hacia todos los puntos cardinales en cada uno de los individuos. La investigación que compruebe si ahora el *espíritu* está *presente* en absoluto — preferimos aplazarla para esos jueces futuros que algún día cribarán con su cedazo a las personas modernas. No obstante, esta época es vil, eso

[25] Cfr. FP II 1.ª, 11 [33]; 12 [32]; 12 [33]; y 13 [1].

ya se puede ver ahora, pues venera lo que despreciaron anteriores épocas nobles; aunque se haya apropiado incluso de todo lo de gran valor de la sabiduría y del arte del pasado, y se pasee con ese vestido, el más rico de todos los trajes, nuestra época manifiesta, sin embargo, una siniestra autoconciencia de su vileza en que no necesita ni usa ese ropaje para abrigarse, sino tan sólo para engañar sobre sí misma. La apremiante necesidad de disimular y de ocultarse le parece más urgente que la de no morirse de frío. De este modo los doctos y filósofos actuales no utilizan la sabiduría de la India y de Grecia para llegar a ser en sí mismos sabios y serenos: su trabajo solamente ha de servir para proporcionarle al presente una fama ilusoria de sabiduría. Los investigadores de la historia animal se esfuerzan por presentar los arrebatos animales de violencia, astucia y sed de venganza en las actuales relaciones que entre ellos entablan los Estados y los seres humanos como leyes inmutables de la naturaleza. Los historiadores se desviven con escrupuloso celo por demostrar el principio de que cada época tiene su propio derecho y sus propias condiciones — con el objetivo de preparar ahora mismo la idea fundamental de la defensa en el futuro procedimiento judicial con el que nuestra época será severamente sometida a prueba. La teoría del Estado, del pueblo, de la economía, del comercio, del derecho — todo tiene ahora ese carácter *preparatorio apologético*; más aún, parece que la parte del espíritu que todavía tiene actividad, aunque no se la use ni siquiera en el funcionamiento del gran mecanismo de la ganancia y del poder, esa parte está exclusivamente dedicada a defender y a disculpar el presente.

Y la pregunta que entonces nos hacemos con extrañeza dice así: ¿Ante qué acusador? Ante la propia mala conciencia.

El resultado de este interrogatorio también arroja de golpe claridad sobre la tarea del arte moderno: ¡estupidez o embriaguez! ¡adormecer o aturdir! ¡Convertir la sabiduría en mera ignorancia[26], de cualquiera de las maneras! ¡Ayudar al alma moderna para que se sobreponga del sentimiento de culpa, no para que retorne a la inocencia! ¡Y que lo haga al menos por momentos! ¡Defender al ser humano ante sí mismo, mientras se lo lleva a que tenga que callar, a que no pueda oír en sí mismo! — A los pocos que, al menos por una vez, hayan sentido realmente esta tarea sumamente vergonzosa, esta horrorosa degradación del arte, el alma se les habrá llenado hasta los bordes de desolación y de lástima, y continuarán en ese estado: pero también estarán repletos de un nuevo e incontenible anhelo. Aquel que quiera liberar el arte y volverle a proporcionar su no profanado carácter sagrado, primero tendría que haberse liberado a sí mismo del alma moderna; tan sólo en cuanto persona sin culpa estaría legitimado para encontrar la inocencia del arte, previamente habrá tenido que llevar a cabo dos enormes purificaciones y consagraciones. Si triunfase al hacerlo, si con el alma liberada hablase a los humanos con su arte liberado, entonces, y sólo entonces, se hallaría en el peligro más grande, en la lucha más tremenda; los seres humanos preferirían destruirlo y destruir su arte antes que admitir que en su presencia habrían de morir de vergüenza. Sería posible que la redención del arte, el único rayo de luz que cabe esperar en la época actual, continúe siendo un acontecimiento para unas pocas almas solitarias, mientras la mayoría una y otra vez soportan la visión del oscilante y humeante fuego del arte que consideran suyo: pues no *quieren* luz, sino deslumbramiento, y, ciertamente, *odian* la luz — sobre sí mismos.

[26] Juego de palabras en el original entre «*Gewissen*» (lo que ya se sabe, aquello de lo que se tiene conciencia) y «*Nichtwissen*» (el no-saber, la ignorancia, la inconsciencia).

Se apartan así del nuevo portador de luz[27]; pero éste, obligado por el amor que le ha engendrado, corre tras ellos y les quiere forzar. «*Debéis* pasar por mis misterios, les dice, necesitáis sus purificaciones y sus conmociones. Tened el valor de hacerlo por vuestra salud, y abandonad de una vez ese fragmento oscuramente iluminado de naturaleza y de vida que parece que sea lo único que conozcáis; os conduzco a un reino que también es real, vosotros mismos debéis decir —cuando desde mi caverna retornéis a vuestro día— qué vida es más verdadera y dónde está propiamente el día y dónde la caverna[28]. La naturaleza es, en su interior, mucho más rica, más poderosa, más dichosa, más fecunda, pero vosotros, tal y como vivís habitualmente, no la conocéis: aprended a convertiros de nuevo vosotros mismos en naturaleza y dejaos transformar entonces con ella y en ella por mi hechizo mágico de amor y de fuego.»

Es la voz *del arte de Wagner* la que así les habla a los humanos. Que nosotros, hijos de una época miserable, hayamos sido los primeros en poder escuchar su sonido demuestra lo digna de conmiseración que ha de ser precisamente esta época, y demuestra en absoluto que la verdadera música es un fragmento de *fatum* [destino] y de ley primordial; pues es totalmente imposible explicar la efectividad sonora que tiene precisamente en la actualidad partiendo de un azar vacío y absurdo; un Wagner casual hubiera sido aplastado por la predominante violencia del otro elemento al que había sido arrojado. Pero en el proceso de constitución del verdadero Wagner hay una necesidad transfiguradora y justificante[29]. Su arte, observado mientras va surgiendo, es el espectáculo más soberbio, por muy doloroso que haya podido ser ese proceso de gestación, pues por todas partes se manifiestan la razón, la ley y la finalidad. El observador, sumido en la dicha de ese espectáculo, incluso elogiará su dolorosa gestación y con placer considerará cómo a la naturaleza y al talento originalmente determinados todas las cosas se le han de convertir en salud y en provecho por duras que sean las escuelas por las que haya de pasar, cómo cada peligro le hace más valiente, cada victoria, más sensato, cómo se alimenta de veneno y desdicha, pero consigue llegar a ser sano y fuerte. La burla y la oposición del mundo circundante son su estímulo y su aguijón; si se equivoca de camino, regresa a casa desde el error y el extravío con el botín más maravilloso; cuando duerme, entonces «mientras duerme le sobrevienen nuevas fuerzas»[30]. Él mismo templa el cuerpo y lo hace más vigoroso; cuanto más vive, menos vida consume; dirige al ser humano como lo hace una pasión alada y lo deja volar precisamente cuando su pie se ha fatigado en la arena y se ha herido en el pedregal. No puede otra cosa sino compartir, todo el mundo ha de cooperar en su obra, no es mezquino con sus dones. Rechazado, regala con riqueza superior; habiendo sufrido abusos por parte de la persona obsequiada, todavía entrega la joya más preciada que posee — y en ningún momento fueron los obsequiados totalmente dignos del regalo ofrecido, como enseña la experiencia más antigua y la más reciente. Por todo ello, la naturaleza originariamente determinada, esa naturaleza mediante la cual la música le habla al mundo fenoménico, es la cosa más enigmática que existe bajo el sol, es un abismo en el que se hallan íntimamente enlazadas la fuerza y la bondad, un puente entre el sí mismo y lo que no es la propia mismidad. ¿Quién es

[27] Alusión al texto del *Evangelio de Juan* 3, 19.

[28] Clara reformulación del célebre mito platónico de la caverna, véase *República*, VII, 514a ss.

[29] En la primera versión de este pasaje esa necesidad se atribuía a Beethoven.

[30] Cita casi literal de un verso de Hans Sachs en Wagner, R., *Los maestros cantores de Nuremberg*, Acto III. Véase edición citada, t. 4, p. 179.

capaz de enunciar claramente la finalidad para la que aquélla existe en absoluto, si bien hasta el pleno acierto en la forma en que se gestó debería permitir adivinarla? No obstante, partiendo del presentimiento más afortunado es legítimo preguntar: ¿debe existir verdaderamente lo superior a causa de lo inferior, el talento máximo en favor del talento mínimo, lo más sagrado y la virtud suprema en consideración a lo que es débil? ¿Hubo de sonar la música verdadera por ser lo que los humanos *menos merecían, pero más necesitaban*? Si se profundiza, aunque sea una sola vez, en el milagro abrumador de esta posibilidad y, después de haberlo contemplado, se mira hacia atrás para ver la vida, entonces ésta brilla llena de luz, por muy oscura y nebulosa que se haya manifestado antes. —

7[31]

No es posible de otra forma: el observador ante cuya mirada se yergue una naturaleza de las características de la de Wagner ha de ser remitido involuntariamente de vez en cuando hacia sí mismo, hacia su pequeñez y debilidad, y se preguntará: ¿para qué te sirve? ¿para qué, así pues, propiamente, existes *tú*? — Lo más probable es que entonces no tenga ninguna respuesta y se quede callado, extrañado y perplejo ante su propio ser. Que le baste entonces el haber tenido precisamente esta vivencia; que en el hecho justamente de *sentirse enajenado a su ser* perciba la respuesta a esas preguntas. Pues con este sentimiento participa directamente en la más poderosa expresión vital de Wagner, en el punto central de su fuerza, en esa demónica *transferibilidad* y autoexteriorización[32] de su naturaleza, que se puede comunicar a otros con la misma facilidad con la que a *sí misma* se comunica otras formas de ser y tiene su grandeza en ese dar y recibir. Mientras el observador sucumbe aparentemente a la exuberante y desbordante naturaleza de Wagner, participa ya de su misma fuerza y de ese modo, por así decirlo, *gracias a él* se ha convertido en poderoso *contra él*; y cualquiera que se examine con rigor sabe que incluso es constitutivo del considerar un antagonismo lleno de secretos, el de mirar de frente[33]. Si su arte nos permite vivenciar todo aquello

[31] Cfr. FP II 1.ª, 12 [26] y 11 [57].

[32] Este uso del término «autoexteriorización» (*Selbstentäusserung*) con el adjetivo «demónico» o «demoníaco» (*dämonisch*) aparece ya en R. Wagner, *Über Schauspieler und Sänger* [*Sobre actores y cantantes*] (1872), edición citada, t. 9, pp. 183-263, exactamente en la p. 249 y aparece incluso subrayado, aplicado al «impulso mímico» del verdadero actor.

[33] En el § 1 del Prólogo de 1886 a la edición de ese año del segundo volumen de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche recuerda y subraya lo que ya afirmaba en esta frase, y al hacerlo explicita con claridad el contexto de redacción de esta *Cuarta Consideración Intempestiva*: «Incluso mi discurso triunfal y solemne en honor de Richard Wagner, con ocasión de la celebración de su victoria en Bayreuth en 1876 —Bayreuth significa la mayor victoria que jamás haya logrado un artista, un trabajo que ostenta la más marcada *apariencia* de "actualidad", era en el fondo un homenaje y un agradecimiento hacia un trozo de mi pasado, hacia la más hermosa, también la más peligrosa, bonanza de mi travesía.., y en realidad un desligamiento, una despedida (¿tal vez el mismo Wagner se equivocaría acerca de esto? No creo. Mientras aún ama, no pinta uno ciertamente tales cuadros; aún no "considera", no se sitúa a distancia de la manera en que tiene que hacerlo el que considera. "Es incluso constitutivo del considerar un *antagonismo* lleno de secretos, el de mirar de frente", se dice en la página 46 del citado escrito, con un giro delator y melancólico que quizá sólo era para unos pocos oídos.» Véase Nietzsche, F., *Humano, demasiado humano,* vol. II, traducción de A. Brotons, Akal, Madrid, 1996, p. 8, si bien hemos alterado esa cita, que se toma de la versión de Pablo Simón, por la que aparece en nuestra traducción. Convendría destacar la estricta coherencia que Nietzsche

de lo que tiene experiencia un alma que ha andado muchos caminos, ha participado de otras almas y de sus destinos y ha aprendido a mirar el mundo con muchos ojos, entonces también nosotros, desde una enajenación y un distanciamiento tales, y después de haber tenido la vivencia plena de su persona, seremos capaces de verle a él mismo. Y sentiremos entonces todo eso con suma determinación: en Wagner todo lo visible del mundo quiere profundizarse e interiorizarse hasta lo audible, pues busca su alma perdida; del mismo modo, en Wagner todo lo audible del mundo quiere salir y ascender a la luz incluso como manifestación visual, quiere, por así decirlo, adquirir corporalidad[34]. Su arte le conduce siempre por un camino doble, desde un mundo como espectáculo auditivo hacia otro mundo enigmáticamente afín como espectáculo visual, y viceversa: él está constantemente forzado —y el observador con él— a traducir el movimiento visible en su retorno al alma y a la vida originaria, y a ver nuevamente como manifestación (*Erscheinung*) la trama más recóndita de lo íntimo y a vestirla con un cuerpo aparente (*Schein-Leib*). Todo ello es la esencia del *dramaturgo ditirámbico*, tomado este concepto en un sentido tan integral que abarque simultáneamente al actor, al poeta y al músico: así es como este concepto se ha de inferir necesariamente de la única manifestación perfecta del dramaturgo ditirámbico anterior a Wagner, de Esquilo y de los artistas griegos, compañeros suyos. Si se ha intentado que los desarrollos más grandiosos deriven de inhibiciones o carencias interiores, si, por ejemplo, para Goethe escribir poesía era una especie de sucedáneo de una fallida vocación de pintor, si se puede hablar de los dramas de Schiller como de una elocuencia parlamentaria trasladada a otro lugar, si el mismo Wagner trata de explicarse el fomento de la música por parte de los alemanes entre otras cosas también porque éstos, al estar desprovistos del seductor estímulo de una voz dotada de melodía natural, tuvieron la apremiante necesidad de considerar el arte de los sonidos poco más o menos con la misma profunda seriedad que sus hombres de la Reforma consideraron el cristianismo[35] —: si de manera parecida se quisiera relacionar la evolución de Wagner con una inhibición interna similar, entonces bien se podría suponer en él un talento teatral originario que tendría que negarse a obtener su satisfacción por la vía más común y más trivial, un talento que encontró su expediente y su salvación en la contribución de todas las artes en una gran revelación teatral. Pero con los mismos derechos se tendría que estar autorizado entonces para decir que esta poderosísima naturaleza musical, en su desesperación por tener que dirigirse a personas semimusicales y no-

---

mantiene entre este comentario en torno al «considerar» (o «contemplar» u «observar», *betrachten*), en el que destaca el imprescindible y misterioso antagonismo que ese verbo conlleva, y el título de la obra sobre Wagner en que aparece, una serie de cuatro libros que está basada en la ejercitación de esa acción, ya que es, en efecto, su «Cuarta *Consideración* ("*Observación*" *o* "*Contemplación*", *Betrachtung*) Intempestiva». Nótese, además, la clarividente premonición de lo afirmado inmediatamente antes: que gracias al propio Wagner, quien lo observa o considera se va convirtiendo en un observador-antagonista cada vez más poderoso *contra* el mismo Wagner.

[34] La reivindicación de la complementariedad de los sentidos y de la integridad unificada del ser humano artísticamente creador y artísticamente receptivo es una constante del gran ensayo de Wagner, R., *Das Kunstwerk der Zukunft* [*La obra de arte del futuro*] (1849), edición citada, t. 6, pp. 9-157, especialmente en esta sentencia subrayada que se encuentra en la p. 67: «el ser humano enteramente artístico existe sólo allí donde la vista y el oído se aseguran recíprocamente de su manifestación» (traducción de J. B. Llinares y F. López, ed. cit., p. 84).

[35] Esta consideración se hallà desarrollada en R. Wagner, *Brief an einen italienischen Freund über die Aufführung des «Lohengrin» in Bologna* [*Carta a un amigo italiano sobre la representación de «Lohengrin» en Bolonia*] (1871), véase edición citada, t. 2, pp. 203-207, pp. 206 en especial.

musicales, abrió con poder el acceso a las otras artes para, de ese modo, comunicarse al fin con centuplicada claridad y obligar a que se le entendiera, a que se le comprendiera de la forma más popular. Sea cual sea la representación que nos hagamos de la evolución de un dramaturgo originario, en su madurez y perfección es una figura sin ninguna inhibición y sin vacíos: es el artista propiamente libre que no puede otra cosa sino pensar en todas las artes a la vez, el mediador y conciliador entre esferas aparentemente separadas, el restaurador de la unidad y la totalidad de las capacidades artísticas, a quien no es posible adivinar ni inferir, porque solamente puede mostrarse en sus acciones. Pero a aquél ante quien éstas se lleven a cabo de inmediato, a ese individuo esas acciones le subyugarán como lo hace el más siniestro y el más cautivador de los hechizos: se hallará de golpe ante un poder que supera la resistencia de la razón e incluso deja que todo lo otro en cuyo seno hasta entonces se vivía aparezca como irracional e inconcebible: situados fuera de nosotros, nadamos entonces en un enigmático elemento ígneo, dejamos de comprendernos a nosotros mismos, no reconocemos ni lo más conocido; ya no disponemos de ninguna medida, todo lo estipulado por las leyes, todo lo fijo comienza a moverse, todas las cosas brillan con nuevos colores y nos hablan en nuevas escrituras: — aquí se ha de ser ya Platón para, en medio de esta combinación de goce y de miedo poderosos, tener la capacidad de tomar una decisión como él la toma, y para decirle al dramaturgo: «queremos a un hombre que en virtud de su sabiduría pueda convertirse en todo lo que se proponga y pueda imitar todas las cosas; cuando venga a nuestra comunidad, lo veneraremos como algo sagrado y milagroso, derramaremos ungüentos sobre su cabeza y la abrigaremos con lana, pero trataremos de inducirlo para que se vaya a otra comunidad»[36]. Tal vez pueda y tenga que obtener de sí mismo algo similar quien viva en la comunidad platónica, pero todos nosotros, que no vivimos en ésa sino en otra comunidad completamente diferente, anhelamos y exigimos en consecuencia, aunque le tengamos miedo, que el hechicero nos visite precisamente para que así nuestra comunidad, y la razón y el poder perversos que encarna, por una vez aparezca negada. Un estado de la humanidad con una comunidad, unas costumbres, una organización de la vida y una disposición general que pudieran prescindir del artista imitativo quizá no sea algo completamente imposible, pero precisamente este «quizá» forma parte, en efecto, de las dubitaciones más temerarias que existen, y su levedad pesa tanto como un obstáculo muy grave[37]; solamente debería tener libertad para hablar de ello quien, anticipándolo, pudiera engendrar y sentir el instante supremo de todo lo que ha de venir y quien entonces, igual que Fausto, enseguida habría de quedar ciego — y con todo derecho: — pues nosotros no lo tenemos ni siquiera para esa ceguera, mientras que, por ejemplo, Platón lo tuvo para estar ciego ante todo lo helénico-real, una vez conseguida aquella única visión de su ojo con la que captó lo helénico-ideal. Nosotros, que somos diferentes, más bien necesitamos el arte porque precisamente nos hemos hecho *videntes mirando de frente a lo real*: y, en consecuencia, necesitamos al dramaturgo integral para que, al menos por unas horas, nos redima justamente de la horrible tensión que la persona vidente siente ahora entre ella misma y las tareas que, como una carga, le han sido impuestas. Con él escalamos los peldaños más elevados de la sensibilidad y sólo allí

[36] Véase Platón, *República*, 398 a.

[37] Juego de palabras en el original entre «*vielleich*» (quizá), su sustantivización «*Vielleicht*» (muy-ligero, literalmente, si se lee dividiendo la palabra) y su neologismo opuesto «*Vielschwer*» (muy-pesado).

nos imaginamos de nuevo en la naturaleza libre y en el reino de la libertad; como en enormes espejismos, desde allí nos vemos a nosotros y a nuestros iguales en la lucha, en la victoria y en el ocaso como algo sublime y lleno de significación, encontramos placer en el ritmo de la pasión y en la víctima de la misma, escuchamos en cada poderoso paso del héroe la sorda resonancia de la muerte y comprendemos en su cercanía el supremo encanto de la vida: — transformados de este modo en trágicos seres humanos, retornamos a la vida en un estado de ánimo de singular consuelo, con un nuevo sentimiento de seguridad, como si desde los peligros, excesos y éxtasis más grandes hubiéramos encontrado ahora el camino que nos conduce de vuelta a lo limitado y familiar: a ese lugar donde es posible entablar relaciones de superior bondad y, en cualquier caso, de mayor distinción que antes; pues, en comparación con la trayectoria que nosotros mismos hemos recorrido, aunque sólo en sueños, todo lo que aparece aquí como seriedad y apremiante necesidad, como el curso que se dirige hacia una meta, se asemeja únicamente a fragmentos milagrosamente aislados de aquellas vivencias totales de las que somos conscientes con terror; en efecto, hasta nos introduciremos en lo peligroso y estaremos tentados de tomar la vida con excesiva ligereza, precisamente porque la habremos captado en el arte con seriedad tan extraordinaria, remitiéndonos a las palabras que Wagner ha dicho de los azares de su vida[38]. Pues si ya a nosotros, que no somos los creadores, sino sólo quienes tenemos experiencia de este arte de la dramaturgia ditirámbica, el sueño quiere afirmársenos como más verdadero casi que la vigilia y que la realidad: ¡de qué manera el creador tendrá que valorar por su parte esta antítesis! Ahí se halla él mismo en medio de todas las ruidosas llamadas e importunidades del día, en el seno de la apremiante necesidad de la vida, la sociedad y el Estado — ¿cómo qué? Quizá como si fuese él precisamente el único despierto, el único con sentido de lo verdadero y real entre confusos y atormentados durmientes, entre muchos dementes y sufrientes; a veces, ciertamente, él mismo se siente dominado por un insomnio permanente, como si tuviese que pasar su vida clara y consciente, saturada de tantas noches en vela, en compañía de sonámbulos y de seres que actúan con seriedad de fantasmas: de manera que a él le parece siniestro justamente aquello que a los demás les resulta habitual, y se siente tentado de combatir la impresión de ese fenómeno con una burla insolente. Ahora bien, ¡de qué modo tan singular se escinde esta sensación cuando a la claridad de su escalofriante insolencia se le añade un impulso completamente diferente, la nostalgia por descender de lo elevado y bajar hasta lo profundo[39], el amoroso anhelo de la tierra, de encontrar la dicha en una comunidad — precisamente en el momento en el que recuerda todo aquello de lo que, en cuanto creador-solitario, está privado, como si debiera de inmediato, como un dios que desciende a la tierra, «levantar con ígneos brazos hacia

[38] Véase Wagner, R., *Über Staat und Religion* [*Sobre el Estado y la Religión*] (1864), ed. cit., t. 8, pp. 217-246, especialmente páginas 217-221, y *Mein Leben* [*Mi vida*] (1865-1880), edición de Eike Middell, vol. II, Schünemann, Bremen, pp. 123-124. Traducción castellana de Ángel-Fernando Mayo, Turner, Madrid, 1989, p. 503. Aunque esa peculiarísima autobiografía todavía no había sido ni totalmente redactada ni tampoco editada públicamente en 1876, Nietzsche la conocía en parte desde 1869-1870 e intervino en los preparativos para su edición privada en una imprenta de Basilea (a lo largo de 1870-1875 se editaron de manera extremadamente restringida los tres primeros tomos, como explica M. Gregor-Dellin en su «Epílogo a la edición alemana», véase la citada traducción, pp. 681-696).

[39] Cita textual de una expresión de R. Wagner, «*die Sehnsucht aus der Höhe in die Tiefe*», que éste utiliza, subrayada, en el importante ensayo autobiográfico *Eine Mitteilung an meine Freunde* [*Una comunicación a mis amigos*] (1852), ed. cit., t. 6, p. 271.

el cielo»[40] todo lo débil, lo humano, lo perdido, para encontrar, al fin, amor y dejar de una vez de recibir adoración[41], y desposeerse completamente de sí mismo exteriorizándose en ese amor! Ahora bien, precisamente esa escisión que aquí hemos asumido es el milagro que efectivamente acontece en el alma del dramaturgo ditirámbico: y si en algún lugar fuese posible captar su esencia también mediante conceptos, tendría que ser en éste. Pues los momentos en los que su arte se engendra se producen cuando él vive en tensión por hallarse en este cruce de sensaciones escindidas, y esa siniestramente insolente extrañeza y admiración ante el mundo se abraza con el nostálgico afán de acercarse a este mismo mundo como un amante. Incluso las miradas que entonces lanza a la tierra y a la vida siempre son rayos de sol que «atraen agua», acumulan niebla, esparcen por todas partes vahos dispuestos a provocar tormentas. *Dotada simultáneamente de reflexiva claridad y de desinteresada entrega amorosa*, su mirada desciende: y todo lo que ahora se ilumina con esta doble fuerza resplandeciente de su mirar incita con pavorosa rapidez a la naturaleza a que descargue también todas sus fuerzas y revele sus más ocultos secretos: y, ciertamente, *por pudor*. Es más que una imagen metafórica decir que con ese mirar él ha sorprendido a la naturaleza y la ha visto mostrándose desnuda: porque entonces ella quiere, pudorosa, refugiarse en sus antítesis. Lo invisible, lo que hasta ese momento era interno, se salva en la esfera de lo visible y adquiere apariencia; lo que hasta ahora sólo era visible, huye al oscuro mar de lo sonoro: *de este modo la naturaleza, al querer ocultarse, desvela la esencia de sus antítesis*. En una danza impetuosamente rítmica y sin embargo llena de elasticidad, con gestos extáticos, el dramaturgo originario habla de lo que en esos momentos acontece en él, de lo que entonces tiene lugar en la naturaleza: el ditirambo de sus movimientos es tanto una estremecida comprensión y una insolente y penetrante visión como un amoroso acercamiento y una auto-exteriorización llena de gozo. La palabra sigue, embriagada, el impulso de este ritmo; la melodía resuena, íntimamente abrazada con la palabra; y de nuevo continúa lanzando la melodía sus chispas hacia el reino de las imágenes y los conceptos. Una aparición onírica, que se parece y no se parece a la imagen de la naturaleza y de su pretendiente, se acerca flotando, se condensa en figuras más humanas, se despliega siguiendo la estela de un querer total heroicamente insolente, de un hundirse en su ocaso lleno de delicias y ya no-querer-más: — así surge la tragedia, así se le ofrece a la vida el don de la sabiduría más excelente sobre ella misma, la sabiduría del pensamiento trágico, y así, finalmente, crece el más grande hechicero y bienhechor entre los mortales, el dramaturgo ditirámbico[42]. —

[40] Cita casi literal de un verso de Goethe, de su balada *Der Gott und die Bajadere* [*El dios y la bayadera*]. Se encuentra al final del poema, cuya conclusión, en la versión castellana de R. Cansinos Assens, dice así: «*Y* [los dioses] *con sus ígneos brazos* hasta el cielo levantan a los pobres mortales en la abyección caídos.» Véase Goethe, J. W., *Obras completas*, t. I, Aguilar, Madrid, 1974, 4.ª ed., 1.ª reimpresión, p. 882.

[41] Esto mismo lo dice casi literalmente R. Wagner refiriéndose a Lohengrin en *Eine Mitteilung an meine Freunde* [*Una comunicación a mis amigos*] (1852), ed. cit., t. 6, pp. 271-272.

[42] En versiones anteriores de este pasaje se refiere Nietzsche expresamente a Esquilo y a Wagner como prototipos de dramaturgos ditirámbicos, aprovechando sugerencias ya formuladas por R. Wagner en muchos textos, por ejemplo, en el notable ensayo sobre el teatro *Deutsche Kunst und deutsche Politik* [*Arte alemán y política alemana*] (1867), ed. cit., t. 8, pp. 247-352, sobre todo en pp. 280-281, pasaje en el que el compositor se refiere expresamente al dramaturgo griego.

8[43]

La propia vida de Wagner, es decir, la paulatina revelación del dramaturgo ditirámbico, fue al mismo tiempo una lucha incesante consigo mismo en cuanto todavía no era exclusivamente ese dramaturgo ditirámbico: la lucha contra el mundo que le oponía resistencia tan sólo se le hizo tan enconada y siniestra porque desde su sí mismo escuchaba hablar a ese mundo, a ese enemigo seductor, y porque en sí albergaba un poderoso demón que le hacía oponerse y resistir. Cuando surgió en él la *idea dominante* de su vida, a saber, que a partir del teatro se podría lograr un efecto incomparable, el efecto más grande de todo arte, esta idea sacudió su ser y lo llevó a la más vehemente efervescencia. Lo cual no significó que enseguida tomase una clara y luminosa decisión sobre sus posteriores afanes y acciones; dicha idea primero apareció casi exclusivamente en una figura tentadora como expresión de ese tenebroso querer personal que insaciablemente reclama *poder y lucimiento*. Lograr efecto, un efecto incomparable —¿por medio de qué? ¿sobre quién?—, desde ese momento éste fue el infatigable interrogar y buscar de su mente y de su corazón. Él quería vencer y conquistar como jamás lo hizo artista alguno, y alcanzar, a ser posible de un solo golpe, esa tiránica omnipotencia hacia la que estaba impulsado de una manera tan oscura. Con celosa mirada escrutadora ponderó todo lo que tenía éxito y examinó con mayor detención todavía a aquel sobre el cual se tenía que producir efecto. Con el ojo hechicero del dramaturgo que lee en las almas como en un texto escrito mediante los signos más habituales, sondeó al espectador y al oyente, y a pesar de que, mientras conseguía comprenderlos, llegó a estar intranquilo muchas veces, enseguida utilizó los medios para someterlos. Estos medios estaban a su disposición; lo que quería y también lo que podía hacer es aquello que tenía un fuerte efecto sobre él; de sus modelos únicamente comprendía en cada etapa lo que él mismo estaba en condiciones de configurar y modelar, jamás dudó de poder hacer aquello que le gustaba. Quizá sea al respecto una naturaleza todavía «más presuntuosa» que Goethe, quien de sí mismo decía lo siguiente: «siempre pensé que, fuese la cosa que fuese, ya la poseía yo; si se me hubiera puesto una corona, hubiera pensado que era algo perfectamente obvio»[44]. Las capacidades de Wagner y su «gusto» así como sus objetivos — todo ello encajaba en todo momento con tanta exactitud como una llave en su cerradura: — ese conjunto *se fue haciendo* grande y *se fue haciendo* libre — pero él, por entonces, aún no era grande ni libre. ¡Qué le importaba esa sensación débil —aunque más noble y, sin embargo, egocéntricamente solitaria—, que, al margen de la gran masa, tenía tal o cual amigo del arte que contase con formación literaria y estética! Ahora bien, esas violentas tempestades de las almas que la gran masa desencadena en determinadas intensificaciones del canto dramático, esa ebriedad que de repente se propaga en los ánimos, completamente sincera y desinteresada. — ¡He aquí el resonante eco de sus propias experiencias y sentimientos, en el cual le penetró una ardiente esperanza de máximo poder y efecto! Pues de ese modo fue como entendió la *gran ópera* como aquel medio que ya poseía y con el que le resultaba posible expresar su idea

[43] Cfr. FP II 1.ª, 11 [2]; 11 [25]; 11 [29]; 11 [10]; 12 [13]; 12 [14]; 12 [15]; 12 [16] y 12 [17].

[44] Cita inspirada en parte en Goethe, *Aus meinem Leben. Fragmentarisches. Spätere Zeit* [*De mi vida. Fragmentos. Época tardía*]. En la edición de *Sämmtliche Werke in vierzig Bänden* [*Obras completas en cuarenta tomos*], Stuttgart, 1857, el pasaje se halla en el tomo 27, p. 507, y dicho tomo formaba parte de la biblioteca de Nietzsche.

dominante[45]; hacia esa ópera le acuciaba su apremiante deseo, y él tenía dirigidos sus ojos hacia la patria de tal ópera[46]. Un prolongado período de su vida —juntamente con los más atrevidos cambios en sus planes, sus estudios, sus lugares de residencia y sus relaciones humanas—, no se explica sino por ese ardiente deseo y por las resistencias exteriores a las que tuvo que hacer frente este artista alemán indigente, inquieto y apasionadamente ingenuo. Otro artista entendió mejor la manera de dominar en ese terreno; y ahora que se ha ido conociendo poco a poco mediante qué red de influencias de toda índole —una red tejida de manera sumamente artificiosa— Meyerbeer sabía preparar y conseguir cada uno de sus grandes triunfos, y con qué escrupulosidad ponderaba la serie de «efectos» en la ópera misma, se comprenderá también el grado de avergonzada exasperación que le sobrevino a Wagner cuando se le abrieron los ojos sobre esos «medios artísticos» prácticamente imprescindibles para arrancar un éxito al público. Dudo de que haya habido en la historia un gran artista que comenzase con un error tan enorme y se comprometiera de manera tan candorosa y sincera con la más escandalosa configuración de un arte: y, sin embargo, la forma en que lo hizo tuvo grandeza y, por ello mismo, una asombrosa fecundidad. Pues a partir de la desesperación que le produjo reconocer ese error entendió el éxito moderno, comprendió al público moderno y captó toda la esencia mentirosa del arte moderno. Mientras se estaba convirtiendo en crítico del «efecto», los presentimientos de su propia purificación le llenaron de estremecimientos. Era como si desde ese instante el espíritu de la música le hablara con un hechizo psíquico completamente nuevo. Como si volviera a la luz después de una larga enfermedad, apenas se fiaba ya de sus manos y de sus ojos, proseguía su camino con una gran lentitud; y de ese modo se percató, como si se tratara de un descubrimiento maravilloso, de que todavía era músico y artista, más aún, que sólo entonces había empezado a serlo.

Toda etapa posterior en la evolución de Wagner tiene la característica de que las dos fuerzas básicas de su ser se unen de forma cada vez más estrecha: cede la suspicacia de la una para con la otra, desde entonces el sí mismo superior ya no otorga la gracia de su servicio al violento hermano más terrenal, sino que lo *ama* y tiene que estar a su servicio. Lo más delicado y puro está finalmente, en la meta de la evolución, incluso contenido en lo más poderoso, el impulso vehemente sigue su curso como antes, pero por otras vías, hacia el lugar donde reside el sí mismo superior; y éste, por su parte, desciende a la tierra y en todo lo terrenal reconoce un símbolo suyo. Si fuera posible hablar así de la meta última y del resultado de esa evolución sin que se hubiera dejado de comprendernos, entonces también sería legítimo poder encontrar el giro metafórico que permitiera que caracterizáramos una larga etapa intermedia de tal evolución; pero yo dudo de lo primero y por eso no ensayo lo segundo. Esa etapa intermedia se delimita históricamente respecto a la anterior y la posterior en dos palabras: Wagner se convierte en *revolucionario de la sociedad*, Wagner descubre al único artista que ha habido hasta entonces, *el pueblo poe-*

[45] Una breve exposición de lo que R. Wagner pensaba en sus referencias a la «gran ópera» puede leerse en su ensayo autobiográfico *Eine Mitteilung an meine Freunde* [*Una comunicación a mis amigos*] (1852), ed. cit., t. 6, especialmente en pp. 230-232.

[46] Alusión indirecta a París, avalada por los paralelos que pueden hallarse en diferentes textos autobiográficos de Wagner, por ejemplo, el que prosigue el pasaje que acabamos de citar en la nota anterior y el que se encuentra en su «Autobiografische Skizze» [«Esbozo autobiográfico»] (1843), en Wagner, R., *Escritos y confesiones*, traducción de R. Ibero, Labor, Barcelona, 1975, pp. 100-107, textos que Nietzsche tenía bien presentes en su redacción de estas páginas.

tizante. A ambas lo condujo la idea dominante que, después de aquella gran desesperación y contrición, apareció ante él en una nueva figura y más poderosa que nunca. ¡Efecto, un efecto incomparable que proceda del teatro! — pero ¿sobre quién? Le entraban escalofríos al recordar sobre quién había querido producir efecto hasta entonces. Partiendo de sus vivencias comprendió toda la ignominiosa posición en que el arte y los artistas se encuentran: en el seno de una sociedad que carece de alma o que es desalmada, que se llama buena pero que propiamente es mala, y que entre su séquito de esclavos tiene al arte y a los artistas para la satisfacción de sus *exigencias de apariencia*. Captó, por un lado, que el arte moderno es un lujo, del mismo modo que también captó, por el otro, que su existencia depende del derecho imperante en una sociedad de lujo. Ésta, así como mediante la más despiadada y avispada utilización de su poder, a los que no lo tienen, al pueblo, lo supo hacer cada vez más servil, más bajo y más desarraigado de sentido nacional, y a partir de él supo crear al moderno «trabajador», así también y de la misma forma dicha sociedad ha despojado al pueblo de lo más grande y más puro que éste se había generado desde la más profunda y apremiante necesidad y en lo cual, como verdadero y único artista, comunicaba su alma con bondadoso corazón, esto es, le ha arrebatado su mito, su forma de cantar, su danza y su inventiva lingüística, para destilar de todo ello un voluptuoso remedio contra el agotamiento y el tedio de su existencia — las artes modernas[47]. Cómo se formó esta sociedad, cómo de las esferas de poder aparentemente contrapuestas supo conseguirse nuevas fuerzas, cómo, por ejemplo, el cristianismo, pervertido en hipocresía y en banalidades, se dejó utilizar como protección contra el pueblo, como consolidación de aquella sociedad y de sus propiedades, y cómo la ciencia y los doctos se lanzaban a esta servidumbre con excesiva pusilanimidad: Wagner persiguió todos estos interrogantes a través de las diferentes épocas para, al final de sus observaciones, saturado de asco y de rabia, saltar en un estallido: por compasión con el pueblo se había convertido en un revolucionario. Desde entonces lo amó y lo añoró, del mismo modo que también echaba en falta el arte del pueblo, pues, ¡ay!, sólo en él, sólo en ese pueblo que había desaparecido, que apenas se podía entrever y que se hallaba artificialmente escondido, veía Wagner ahora al único espectador y oyente que pudiera ser digno y estar a la altura del poder de su obra de arte tal y como él en sueños se la imaginaba. Siguiendo esos hilos su meditación se concentró en la pregunta siguiente: ¿Cómo se forma el pueblo? ¿Cómo resurge de nuevo?

Pero siempre encontró una sola respuesta: — si una multitud sufriese la misma apremiante necesidad que yo sufro, esa multitud sería el pueblo, se decía Wagner[48]. Y allí donde esa misma necesidad condujese a un impulso y a un deseo idénticos, allí también tendría que buscarse la misma manera de encontrarles satisfacción, y allí tendría que hallarse una dicha idéntica en esa satisfacción. Cuando se puso a buscar qué era aquello que en su apremiante necesidad a él mismo más a fondo lo consolaba y lo alentaba, qué era lo que con máxima vitalidad satisfacía esa necesidad suya, entonces tomó conciencia con sublime certeza de que sólo dos cosas lo conseguían, el

[47] Todo este párrafo está directamente sugerido por las tesis wagnerianas mantenidas en su ensayo *Das Kunstwerk der Zukunft* [*La obra de arte del futuro*] (1849), ed. cit., t. 6, pp. 9-157, pp. 16-17 en especial; véase traducción castellana citada, pp. 36-37.

[48] Nueva referencia directamente inspirada en ese mismo ensayo, *La obra de arte del futuro*, véase edición citada, p. 15; traducción castellana citada, p. 35.

mito y la música, el mito, que él conocía como producto y lenguaje de la apremiante necesidad del pueblo, y la música, de un origen similar, aunque todavía más enigmático. En esos dos elementos bañaba y curaba Wagner su alma, de ellos tenía menester con muy irreprimible celo: — todo ello le permitió inferir el íntimo parentesco de su necesidad con la que apremiaba al pueblo cuando éste se formó y concluir entonces que, si había *muchos Wagner*, el pueblo tendría que resurgir de nuevo. Pues bien, ¿cómo vivían el mito y la música en nuestra moderna sociedad, en la medida en que no hubieran sido víctimas de la misma? Les había tocado en suerte un destino similar, testimonio corroborativo de su secreta vinculación: el mito estaba profundamente degradado y desvirtuado, transformado en «cuento», en posesión lúdicamente venturosa de los niños y las mujeres del pueblo atrofiado, totalmente despojado de su maravillosa, seriamente sagrada naturaleza viril; la música se había conservado entre los pobres y humildes, y entre los solitarios, el músico alemán no había logrado integrarse con fortuna en la empresa de lujo de las artes, él mismo se había convertido en un cuento monstruoso, hermético, repleto de los más conmovedores sones y signos, en un torpe interrogador, en algo completamente hechizado y necesitado de redención. En tales circunstancias el artista escuchaba con claridad la orden que sólo a él le concernía — volver a crear el mito en lo viril y deshacer el hechizo que sufre la música para que pueda hablar: de golpe sentía que ya no estaba atada su fuerza para el *drama*, que su señorío se fundaba sobre un reino intermedio todavía por descubrir entre el mito y la música. Puso entonces ante los seres humanos su nueva obra de arte, en la que había reunido todo lo que conocía de poderoso, de efectivo y sublime, planteándoles su grave *pregunta*, dolorosamente decisiva: «Dónde estáis los que, como yo, sufrís y padecéis necesidades? ¿Dónde está esa multitud que yo anhelo como constituyendo el pueblo? Os reconoceré, porque vosotros debéis tener en común conmigo la misma dicha y el mismo consuelo: ¡en vuestra alegría se me revelará vuestro sufrimiento!» Éste es el interrogante que formuló con *Tannhäuser* y *Lohengrin*, y con esas obras miró a su alrededor en busca de sus iguales; el solitario ansiaba la multitud.

Ahora bien, ¿cómo se sintió? Nadie dio una respuesta, nadie había entendido la pregunta. No es que se permaneciera en silencio, al contrario, se contestaba a mil cuestiones que en absoluto había planteado, se parloteaba sobre las nuevas obras de arte como si se las hubiera creado a fin de cuentas para que las palabras las taladrasen y demoliesen. Entre los alemanes irrumpió como una fiebre toda una entusiástica manía estética en la escritura y en las charlas, las obras de arte y las personas de los artistas se manosearon y se examinaron con esa falta de pudor que es demasiado característica tanto de los doctos alemanes como de los periodistas alemanes. Wagner intentó que se comprendiera su pregunta mediante la publicación de escritos: nuevo desconcierto, nuevos cuchicheos — un músico que escribía y que pensaba le resultaba entonces a todo el mundo una cosa absurda; y comenzaron a gritar: ¡es un teórico que quiere transformar el arte mediante conceptos de rebuscada sutileza, lapidadlo! — Wagner se quedó estupefacto; no se comprendía su pregunta, no se sentía su apremiante necesidad, su obra de arte parecía una comunicación dirigida a sordos y a ciegos, y su pueblo — una fantasmagórica construcción cerebral; sintió vértigo y empezó a tambalearse. Ante su mirada se presentó la posibilidad de una subversión completa de todas las cosas, y ya no se asustó ante semejante posibilidad: quizá sea preciso levantar, más allá de la subversión y la devastación, una nueva esperanza, quizá no — en cualquier caso, siempre será mejor

la nada que algo que es repugnante. En breve tiempo Wagner se convirtió en refugiado político y estaba en la miseria[49].

¡Y sólo entonces, exactamente con ese terrible giro de su destino exterior e interior, comenzó en la vida de esta gran persona el período marcado por el resplandor de la suprema maestría, similar al brillo del oro líquido! ¡Sólo entonces el genio de la dramaturgia ditirámbica se arrancó el último velo y lo lanzó lejos de su persona! Se encontraba aislado, la época le resultaba vana[50], ya no tenía esperanzas: en tales circunstancias su mirada universal descendió de nuevo a lo profundo, pero esta vez llegó hasta el fondo: allí vio el sufrimiento en la esencia de las cosas y desde ese momento, convertido por así decirlo en más impersonal, asumió con mayor serenidad la porción de sufrimiento que le ha sido asignada[51]. Las ansias de poder supremo, herencia de estados y situaciones anteriores, se volcaron ahora por completo a la creación artística; mediante su arte sólo hablaba consigo mismo, ya no lo hacía con tal o cual público o pueblo, y luchó por darle a ese arte la máxima claridad y aptitud para que estuviera en condiciones de entablar un diálogo tan extraordinariamente poderoso. Incluso en la obra de arte del período anterior las cosas todavía habían sido diferentes: incluso en esa obra de arte había prestado atención, aunque lo hizo de manera delicada y ennoblecida, a la forma de conseguir un efecto inmediato: pues dicha obra de arte estaba concebida como pregunta que debía provocar una respuesta inmediata; e innumerables veces quiso Wagner facilitar que le comprendieran a aquellos a quienes dirigía sus preguntas — de manera que les ayudaba en su falta de experiencia ante tal tarea interrogativa y se adaptaba a formas y medios de expresión artísticos que eran más tradicionales; allí donde no tenía más remedio que temer que con su lenguaje más propio no conseguiría convencerlos ni hacerse entender, había intentado persuadir y anunciar su pregunta en una lengua medio extraña, pero más conocida por sus oyentes. Pero a partir de esas nuevas circunstancias ya no había nada que le hubiera podido inducir a que prestase una tal atención, tan sólo deseaba entonces una única cosa: entenderse consigo mismo, pensar en acontecimientos y filosofar en sonidos sobre la esencia del mundo; el resto de sus *propósitos* se orientaba hacia las *concepciones* últimas. Quien sea digno de saber lo que por entonces ocurrió en él, sobre qué solía dialogar consigo mismo en la más sagrada oscuridad de su alma — y no son muchos los dignos de saberlo —: que escuche, contemple y viva *Tristán e Isolda*, el auténtico *opus metaphysicum* [obra metafísica] de todo arte, una obra en la que se halla la desfalleciente mirada de un moribundo con su insaciable y dulcísima nostalgia de los secretos de la noche y la muerte, muy lejos de la vida, la cual, como lo maligno, lo engañoso y lo separador, resplandece en una espantosa y fantasmagórica nitidez y claridad matinal: un drama, además, de muy austero rigor en la forma, arrebatador en su sencilla grandeza y sólo así adecuado precisamente al secreto de qué habla, estar muerto en un cuerpo vivo, ser uno en la dualidad. Y, sin embargo, aún hay algo más

[49] Esta sucinta versión de la participación wagneriana en los «revolucionarios» sucesos de Dresde puede ampliarse mediante la lectura de los textos autobiográficos del propio compositor, por ejemplo, *Eine Mitteilung an meine Freunde* y *Mein Leben*, que, como ya hemos dicho, Nietzsche conocía bien.

[50] Cita directa de una expresión autobiográfica wagneriana que se encuentra en *Epilogischer Bericht...* [*Noticia epilogal...*] (1871), ed. cit., t. 3, pp. 335-351; la expresión se halla en la p. 337.

[51] En una versión previa de este pasaje Nietzsche anotó: «El arte se convierte en religión: el revolucionario se resigna».

maravilloso que esta obra: el artista mismo que después de esa obra fue capaz de crear en un breve lapso de tiempo una imagen del mundo con la coloración más diferente, *Los maestros cantores de Nuremberg*, el cual, ciertamente, en estas dos obras, por así decirlo, tan sólo descansó y se repuso para coronar con mesurada prisa el cuádruple edificio gigantesco, proyectado y comenzado con anterioridad, ¡el fruto de su meditar y su poetizar a lo largo de veinte años, su obra de arte bayreuthiana, *El anillo del nibelungo*! Quien sea capaz de sentirse extraño ante la vecindad del *Tristán* y *Los maestros cantores*, en un punto importante no ha comprendido la vida y el ser de todos los alemanes verdaderamente grandes: nada sabe del único fundamento sobre el cual puede crecer esa *serenidad* propia y exclusivamente *alemana* de Lutero[52], Beethoven y Wagner, una serenidad que los otros pueblos no entienden en absoluto y que los actuales alemanes mismos parecen haber perdido — ese combinado de color dorado claro, fermentado con sencillez, amorosa penetración, sentido de la observación y picardía, que Wagner ha servido como la más exquisita bebida a todos los que han sufrido profundamente en la vida y que de nuevo se dirigen hacia ella, como quien dice, con la sonrisa de los que han recobrado la salud. Y conforme él mismo miraba el mundo cada vez con una mayor reconciliación, con menor frecuencia le afectaban la rabia y el asco, renunciando al poder con aflicción y amor más que estremeciéndose de horror ante él; a medida que de una manera tan callada iba desarrollando su obra más grande y presentaba partitura tras partitura[53], sucedió algo que le hizo prestar atención: vinieron los *amigos* para anunciarle un movimiento subterráneo de muchos espíritus — aún faltaba mucho para que fuese el «pueblo» el que se moviese y el que se anunciase en ese movimiento, pero quizá era el germen y la primera fuente de vida de una sociedad verdaderamente humana que se consumaría en un futuro lejano; por de pronto era sólo la garantía de que su gran obra podría ponerse alguna vez en las manos y bajo la custodia de personas leales que tendrían que velar por ese legado sumamente excelente y que serían dignos de hacerlo; por el amor de los amigos los colores del día de su vida se hicieron más brillantes y cálidos; su más noble preocupación, conseguir que su obra llegase a la meta antes de que, por así decirlo, cayera la noche, y encontrar para la misma un albergue, en adelante ya no le incumbía solamente a él. Y entonces se produjo un acontecimiento que Wagner tan sólo pudo comprender simbólicamente y que para él significó un nuevo consuelo, una afortunada señal. Una gran guerra de los alemanes, de esos mismos alemanes que sabía tan profundamente degenerados, tan distanciados del elevado sentido alemán tal como lo había investigado y reconocido con la conciencia más honda en sí mismo y en los otros grandes alemanes de la historia, le hizo alzar la mirada — entonces vio que esos alemanes mostraban en una situación completamente horrorosa dos virtudes auténticas: simple valentía y cordura, y con muy íntima felicidad comenzó a creer que quizá no era en modo alguno el último alemán, y que un día saldría en defensa de su obra un poder todavía con más energías que la sacrificada, pero exigua fuerza de sus pocos amigos, imprescindible para aquella etapa de larga duración en que su obra debía esperar el futuro que le había estado predestinado, en tanto es la obra de arte de ese futuro. Es posible que esta creencia no pudiera protegerse constantemente de la duda, sobre todo

[52] En una versión previa figuraba también Durero entre Lutero y Beethoven.

[53] Formulación que aprovecha lo que Wagner escribió en *Epilogischer Bericht...* [*Noticia epilogal...*] (1871), ed. cit., t. 3, pp. 335-351; el pasaje se halla en la p. 346.

cuanto más trataba de elevarse hacia esperanzas inmediatas: fue suficiente, sin embargo, para que Wagner recibiese un poderoso impulso que le hizo acordarse de un elevado *deber* todavía no cumplido.

Su obra no estaría acabada, no hubiera tenido conclusión, si tan sólo la hubiera confiado a la posteridad como partitura que permanece en silencio: no tuvo más remedio, por tanto, que mostrar y enseñar públicamente lo más inimaginable, lo que le estaba reservado de manera más personal, a saber, el nuevo estilo de su ejecución y representación, con el fin de dar el ejemplo que nadie más podía dar, y así fundar una *tradición de estilo* que no está inscrita en signos sobre papel, sino en los efectos que produce sobre las almas humanas[54]. Eso había llegado a convertírsele en el deber más grave, tanto más cuanto que sus otras obras habían tenido entretanto, precisamente en lo que respecta al estilo de la ejecución, el destino más insoportable y más absurdo: eran famosas, admiradas y — maltratadas, y parecía que nadie se molestara[55]. Pues, por extraño que este hecho pueda sonar, mientras Wagner, que ya poseía una valoración muy clarividente de sus coetáneos, cada vez renunciaba más radicalmente a tener éxito entre ellos y abandonaba la idea de alcanzar poder, éstos le llegaron, el «éxito» y el «poder»; al menos eso es lo que le contaba todo el mundo. Para nada sirvió que una y otra vez dejara en claro de la forma más tajante y decidida el carácter completamente equívoco, e incluso para él vergonzoso, de tales «éxitos»; se estaba tan poco acostumbrado a ver que un artista hiciera análisis estrictos respecto a la naturaleza de sus efectos que ni siquiera una sola vez se aceptaron realmente sus más solemnes protestas. Después de habérsele hecho patente la correlación que existe entre, por una parte, nuestro teatro actual y tener éxito en él y, por la otra, el carácter del ser humano de nuestros días, su alma ya no tenía nada que hacer que fuese realmente creativo en ese teatro; había perdido todo interés por el entusiasmo estético y por el júbilo de las masas exaltadas, más aún, tenía que irritarlo ver que su arte desaparecía de una manera muy indiscriminada en las fauces bostezantes del aburrimiento insaciable y del afán de distracción. Que en semejante teatro cada efecto tenía que ser meramente superficial y carente de ideas, que ese teatro trataba, en efecto, no tanto de alimentar a un hambriento, sino más bien de hartar a un insaciable, eso Wagner lo infería sobre todo a partir de un fenómeno que se repetía con regularidad: por todas partes se tomaba su arte, incluso por aquellos que intervenían en la representación y ejecución de sus obras, como una música escénica cualquiera, según el repugnante código del estilo de la ópera; más aún, gracias a los directores de orquesta y a su característica formación, se cortaron y trocearon esas obras adaptándolas directamente a la ópera, del mismo modo que los cantantes creían que sólo las dominaban tras eliminarles cuidadosamente su espíritu; y cuando se deseaba que las cosas se hicieran

[54] Sobre la excepcional importancia que Wagner atribuía a dar «ejemplo» directo e innovador a músicos, cantantes y actores, ya que estas tres cosas a la vez es lo que han de ser los buenos intérpretes de sus dramas musicales, aprovechando para ello la innata capacidad de imitar que todos tenemos, véase *Über Schauspieler und Sänger* [*Sobre actores y cantantes*] (1872), ed. cit., t. 9, pp. 183-263, sobre todo pp. 237-238 y 243.

[55] Sobre cómo deben ejecutarse sus obras, Wagner tiene muchos textos que están en directa relación con lo aquí indicado por Nietzsche, véase, por ejemplo, *Über das Dirigiren* [*Sobre la dirección de orquesta*] (1869), ed. cit., t. 8, pp. 129-213, en especial p. 183. Hay traducción castellana de Julio Gómez con el título *El arte de dirigir la orquesta*. Imprenta de L. Rubio, Madrid, s. a., 155 págs. Agradecemos al profesor Salvador Seguí que nos proporcionase informaciones y una copia integral de esta notable y rigurosa edición, seguramente de las primeras décadas del XX, aunque, por desgracia, poco conocida y citada.

verdaderamente bien, las prescripciones de Wagner se aceptaban con torpeza y con sofocante mojigatería, más o menos como si se quisiese representar el nocturno tumulto del pueblo en las calles de Nuremberg, tal como está prescrito en el segundo Acto de *Los maestros cantores*, con bailarines que lo figuraran artificiosamente: — y en todo eso parecía que se actuaba de buena fe, sin segundas intenciones llenas de perversidad. Los abnegados intentos que Wagner llevó a cabo mediante su acción y su ejemplo por indicar al menos que las representaciones fuesen sencillamente correctas y completas y por introducir a algunos cantantes en el estilo de ejecución totalmente nuevo, el fango del aturdimiento y la rutina imperantes los hizo fracasar una y otra vez; además, siempre lo obligaron a ocuparse precisamente de ese teatro que en todos y cada uno de sus aspectos le producía náuseas. Hasta el mismo Goethe, en verdad, había perdido las ganas de asistir a las representaciones de su *Ifigenia*: «Sufro horriblemente», dijo al explicarlo, «cuando tengo que pelearme con esos fantasmas que no aparecen en la forma en que lo deberían hacer»[56]. No obstante, día a día aumentaba el «éxito» en ese teatro que a Wagner se le había hecho insufrible; al final se llegó al punto en que precisamente los grandes teatros vivían casi en su mayor parte de las sustanciosas ganancias que les producía el arte wagneriano en su desfiguración como arte de la ópera. La desorientación en torno a esta creciente pasión del público teatral afectaba incluso a muchos amigos de Wagner: él tuvo que soportar lo más amargo —¡como gran mártir!— y ver a sus amigos embriagados de «éxitos» y «victorias», precisamente allí donde su única y más elevada idea quedaba destrozada y repudiada sin resquicios. Casi parecía como si un pueblo serio y profundo en muchos de sus aspectos no quisiera dejar que se atrofiara respecto al más serio de sus artistas una fundamental frivolidad, como si precisamente por esta razón todo lo vil, irreflexivo, torpe y perverso de la esencia alemana tuviera que ensañarse con él. — Cuando, durante la guerra alemana, parecía apoderarse de los ánimos una tendencia más libre y grandiosa, Wagner recordó su deber de lealtad para salvar al menos su obra de mayor grandeza de esos éxitos y ultrajes generados por los malentendidos, y para ofrecerla en su ritmo más propio, como ejemplo para todos los tiempos: así creó la *idea de Bayreuth*. Entre los componentes de esa tendencia de los ánimos creía presenciar también el despertar de un más acentuado sentimiento del deber en todos aquellos a quienes quería confiar el más preciado de sus bienes: — de esta duplicidad de deberes surgió el acontecimiento que, como un extraño resplandor solar, ha iluminado los últimos años e iluminará los próximos: concebido para ser la salud de un futuro lejano, de un futuro que sólo es posible, pero que no es demostrable, un futuro que para el presente y para los humanos de este único presente no es mucho más que un enigma o un suplicio, pero para los pocos a los que les estuvo permitido prestarle su ayuda es un goce adelantado, una vida anticipada de índole suprema mediante la cual se saben, mucho más allá del curso de su propia vida, felices, sublimes y fecundos, y para el mismo Wagner es un oscurecimiento producido por la fatiga, la preocupación, la reflexión y la pena, un renovado ataque de furia de los elementos hostiles, a pesar

[56] Véase Goethe, *Conversaciones con Eckermann*, respuesta dada por el poeta en la conversación del 1 de abril de 1827. En la versión de R. Cansinos Assens el citado pasaje dice así: «Debo confesar que nunca he tenido la suerte de presenciar una representación perfecta de mi *Ifigenia*. Por eso es por lo que ayer tampoco fui a ver ésta. Pues me hace sufrir horrores el encontrarme con esos espectros que no saben afirmarse como debieran.» *Obras completas*, t. II, Aguilar, Madrid, 1962, p. 1333.

de lo cual ¡todo está eclipsado por la victoriosa estrella de la *abnegada lealtad* y, a su luz, transformado en dicha inefable!

Apenas es necesario decirlo: sobre esta vida sopla el aliento de lo trágico. Y quien en su propia alma pueda adivinar algo de todo ello, aquel a quien no le resulten en absoluto extrañas ninguna de estas cosas: la coerción de un engaño trágico sobre la finalidad de la vida, la alteración y la ruptura de los propósitos, la renuncia y la purificación por amor, ése sentirá por fuerza, en lo que nos muestra ahora Wagner en la obra de arte, una rememoración onírica de la propia existencia heroica de esta gran persona. Desde muy lejos sentiremos como si Siegfried estuviese hablando de sus hazañas: en la más conmovedora dicha del recuerdo teje sus hilos la honda tristeza del verano agonizante, y en silencio está la naturaleza entera en la dorada luz del atardecer[57]. —

9[58]

Reflexionar sobre qué es *el artista Wagner* y, sin dejar de hacer observaciones, pasar por delante del espectáculo de un poder y un deber que han llegado a ser verdaderamente libres: he aquí lo que le será necesario para recobrar su salud y para reponer sus fuerzas a todo aquel que haya pensado sobre *cómo ha ido haciéndose la persona de Wagner* y haya sufrido al meditarlo. Si el arte no es a fin de cuentas sino la capacidad de comunicar a otros lo que sé ha vivido, si toda obra de arte que no puede darse a comprender se contradice a sí misma, entonces la grandeza del artista Wagner ha de consistir precisamente en esa demónica comunicabilidad de su naturaleza, la cual se diría que habla de sí misma en todas las lenguas y deja que se reconozca con la máxima nitidez su vivencia íntima y más propia; su aparición en la historia de las artes se parece a una erupción volcánica de la capacidad artística íntegra e indivisa de la naturaleza misma, después de que la humanidad se hubiese acostumbrado, como si fuese una regla, al panorama del aislamiento de cada una de las artes. Por lo tanto, se puede estar indeciso sobre el nombre con el que se lo debería denominar, si se lo ha de llamar poeta, o artista figurativo, o músico, tomada cada una de estas palabras en una extraordinaria ampliación de su significado, o bien si se ha de crear para él un término nuevo.

Lo *poético* en Wagner se manifiesta en que piensa en procesos visibles y sensibles, no en conceptos, es decir, en que piensa de manera mítica, que es como siempre ha pensado el pueblo[59]. El mito no se basa en un pensamiento, como creen los hijos de una cultura excesivamente artificiosa, él mismo es, por el contrario, una actividad del pensamiento; el mito comunica una representación del mundo, pero en una secuencia de procesos, acciones y sufrimientos. *El anillo del nibelungo* es un formidable sistema de pensamiento sin la forma conceptual del pensamiento. Quizá un filósofo podría poner a su lado algo que le correspondiera por completo, que careciera por entero de imágenes y acciones y que tan sólo nos hablara en conceptos: tendría-

[57] Véase Wagner, R., *Götterdämmerung* [*El ocaso de los dioses*], Acto III, vv 345 ss., ed. cit., t. 3, pp. 303-304.

[58] Cfr. FP II 1.ª, 11 [18], 11 [40], 11 [15], 11 [8], 11 [28], 11 [42], 11 [51], 12 [32].

[59] Véase Wagner, R., *Oper und Drama* [*Ópera y drama*] (1851), ed. cit., t. 7, pp. 59 y 150 ss. en especial; traducción castellana de Ángel-Fernando Mayo, Sevilla, 1997, pp. 73 y 155 ss., en donde se halla una de las más logradas exposiciones wagnerianas de su teoría del mito.

mos entonces lo mismo, pero representado en dos esferas incompatibles: para el pueblo, por un lado, y, por el otro, para la antítesis del pueblo, para la persona teorética. A ésta, por lo tanto, no se dirige Wagner; pues la persona teorética entiende de lo propiamente poético, del mito, tanto como un sordo entiende de música, esto es, ambos ven un movimiento que les parece absurdo. Desde ninguna de estas dos esferas incompatibles es posible mirar en el interior de la otra: mientras estamos bajo la influencia del poeta, pensamos juntamente con él, como si sólo fuésemos seres que sentimos, que vemos y que oímos; las conclusiones que sacamos son las conexiones de los procesos que hemos visto, es decir, causalidades fácticas, no lógicas.

Ya que los héroes y dioses de dramas míticos tales como los que Wagner escribe como poeta también deben expresarse claramente en palabras, el primer peligro que entonces se presenta es que este *lenguaje verbal* despierte en nosotros nuestra personalidad teorética y con ello nos traslade a otra esfera diferente, la que no es mítica: de manera que mediante la palabra no sólo no hubiésemos comprendido con una mayor claridad lo que sucedía ante nosotros, sino que al final no hubiésemos comprendido absolutamente nada. Wagner obliga por ello al lenguaje a que retroceda a un estado originario en el que todavía casi no piensa nada en conceptos, pues en tal estado el mismo lenguaje todavía es poesía, imagen y sentimiento; la temeridad con la que Wagner se lanzó a esta tarea totalmente aterradora muestra el grado de violencia que sobre él ejercía el espíritu poético que le guiaba, como si fuera un individuo que estuviera obligado a seguir caminando, sea cual sea la senda que escogiera su fantasmagórico guía. Se debía poder cantar cada palabra de estos dramas, y los dioses y héroes debían asumirlas en su boca: ésa fue la extraordinaria exigencia que Wagner le planteó a su imaginativa fantasía lingüística. Cualquier otro se hubiera desesperado al intentarlo; pues nuestra lengua parece casi demasiado vieja y devastada como para que alguien tuviera el derecho de reclamarle lo que Wagner le reclamaba: y, sin embargo, el golpe que le dio a la roca hizo que de ella brotara un caudaloso manantial. Precisamente Wagner, puesto que a esta lengua la amaba más y de ella exigía más, también ha sufrido más que cualquier otro alemán por la degeneración y la debilitación que la afectaban, esto es, por las múltiples pérdidas y mutilaciones de las formas, por la torpe estructura de partículas de nuestra sintaxis, por los verbos auxiliares que no se prestan al canto: — todo esto no son sino cosas que se han introducido en la lengua mediante vicios y ruinosos descuidos. En cambio, sentía con profundo orgullo la originariedad e inagotabilidad que incluso ahora persisten en esta lengua, la fuerza llena de música de sus raíces, en las cuales, en contraposición a las lenguas altamente derivadas y artificiosamente retóricas de los pueblos románicos, adivinaba una maravillosa tendencia y preparación para la música, para la verdadera música[60]. A través de la obra poética de Wagner está presente un placer por la lengua alemana, una cordialidad y franqueza en el trato con ella que no se pueden sentir de esa manera en ningún otro escritor alemán, excepto en Goethe. Plasticidad en la expresión, atrevida concisión, potencia y multiplicidad de recursos rítmicos, una singular riqueza de palabras significativas y fuertes, simplificación en la construcción de las frases, una inventiva casi única en el lenguaje de los sentimientos fluctuantes y en el lenguaje de los presentimientos, un carácter popular y sentencioso que a veces brotan en total pureza — tales serían las propiedades que consignar y, por descontado, todavía continuaría en el olvido la más poderosa y la más digna de admiración. Quien lea una a continua-

[60] Véase Wagner, R., *op. cit.*, pp. 232 ss.; traducción castellana citada pp. 227 ss.

ción de la otra dos obras poéticas tales como *Tristán e Isolda* y *Los maestros cantores*, percibirá en lo que respecta al lenguaje verbal una sorpresa y una duda similares a las que sentirá en lo referente a la música: a saber, cómo fue posible gobernar creativamente dos mundos tan distintos en su forma, su colorido y su estructura, y, por descontado, en sus respectivas almas. He aquí lo más poderoso en el talento wagneriano, algo que — tan sólo logrará un gran maestro: acuñar un nuevo lenguaje para cada obra y darle también un nuevo cuerpo y un nuevo sonido a esa nueva interioridad. Allí donde se manifieste un tal poder de tan extrema rareza, siempre seguirá siendo meramente mezquina e infecunda la censura que se refiera a la arrogancia y extravagancia en casos aislados, o a las oscuridades de la expresión y las neblinas del pensamiento, a pesar de su mayor frecuencia. A ello hay que añadir que a los que hasta ahora han formulado las críticas más estridentes, en el fondo no les era tan chocante e inaudito el lenguaje cuanto el alma, todo ese nuevo modo de sufrir y de sentir. Si queremos esperar hasta que estos mismos críticos tengan un alma diferente, entonces ellos mismos hablarán también un lenguaje diferente: y entonces, en mi opinión, la lengua alemana en su conjunto también se encontrará en una situación mejor que aquella en la que ahora está.

Ante todo, sin embargo, nadie que reflexione sobre Wagner en cuanto poeta y artífice del lenguaje debe olvidar que ninguno de los dramas wagnerianos está destinado a ser leído y que, por lo tanto, no se tiene derecho a importunarle con las exigencias que se plantean al drama verbal. Éste quiere actuar sobre el sentimiento únicamente mediante conceptos y palabras; con tal propósito es uno de los súbditos del señorío de la retórica. Ahora bien, la pasión rara vez practica la elocuencia en la vida: en el drama verbal ha de ejercitarla para poder comunicarse, sea de la manera que sea. Pero cuando el lenguaje de un pueblo ya se halla en un estado de decadencia y de desgaste, el dramaturgo verbal tiene la tentación de repintar y transformar de modo inusual el lenguaje y el pensamiento; quiere elevar el lenguaje para que éste permita que vuelva a exteriorizarse la resonancia del sentimiento elevado, y cae así en el peligro de no ser comprendido en absoluto. De igual modo trata de comunicarle a la pasión un poco de altura mediante sublimes sentencias y ocurrencias, pero entonces vuelve a caer en otro peligro: tiene la apariencia de ser artificial y contrario a la verdad. Pues la auténtica pasión de la vida real no habla mediante sentencias, y la pasión poética fácilmente despierta desconfianza respecto a su sinceridad si se diferencia esencialmente de esa realidad. En cambio Wagner, que es el primero en haber reconocido las deficiencias internas del drama verbal, ofrece cada uno de los procesos dramáticos en una triple elucidación, mediante la palabra, los gestos y la música; en efecto, la música transfiere inmediatamente las emociones fundamentales que se dan en el interior de los personajes del drama que intervienen en la representación a las almas de los oyentes, los cuales perciben entonces en los gestos de esos mismos personajes la primera manifestación visible de aquellos procesos internos, y captan en el lenguaje verbal incluso una segunda manifestación más amortiguada de los mismos, traducida a la volición más consciente. Todos estos efectos suceden simultáneamente, sin estorbarse en absoluto los unos a los otros, y obligan al que asiste a la representación de un drama de tales características a una comprensión y participación completamente nuevas, exactamente como si de pronto sus sentidos se hubieran hecho más espirituales y su espíritu se hiciera más sensual, y como si todo lo que desea salir del ser humano y está sediento de conocimiento se hallase ahora, libre y feliz, celebrando su júbilo por conocer. Ya que cada uno de los procesos de un drama wag-

neriano se comunica al espectador con la máxima comprensibilidad, y, ciertamente, ilumina el entorno y está enteramente incandescente desde su interior gracias a la música, su autor tenía a su disposición la posibilidad de prescindir de todos los recursos que necesita el poeta verbal para proporcionar a sus procesos calor e intensidad de luz. Toda la economía del drama debía ser más simple, el sentido rítmico del arquitecto podía de nuevo tener el atrevimiento de manifestarse en las grandes proporciones del conjunto del edificio; pues faltaba ahora todo pretexto para esa intriga deliberada y esa desconcertante multiformidad del estilo arquitectónico mediante las cuales el poeta verbal se esfuerza por lograr a favor de su obra el sentimiento de sorpresa y de tenso interés, y para acrecentarlo entonces hasta que alcance el sentimiento de gozosa admiración. La impresión de lejanía y de elevación idealizantes no había que crearla tan sólo mediante artificios. El lenguaje se retiraba de la amplitud retórica a la compacidad y a la fuerza del discurso del sentimiento; y a pesar de que el artista que actúa en la representación hablaba mucho menos que antes de lo que hacía y sentía en la pieza teatral, sus procesos interiores, que el miedo de los dramaturgos verbales a lo presuntamente no dramático había mantenido hasta entonces alejados de la escena, forzaban ahora al oyente a una participación apasionada, mientras el lenguaje gestual que los acompañaba tan sólo necesitaba exteriorizarse en la modulación más delicada. Ahora bien, la pasión cantada tiene en términos absolutos una duración algo mayor que la hablada; la música extiende, por así decirlo, el sentimiento: de lo cual resulta, en general, que el artista que actúa en la representación y que a la vez canta ha de superar la demasiado grande excitación —que no es plástica— de tal movimiento, de la cual adolece el drama verbal representado. Dicho actor que es cantante se ve llevado hacia un ennoblecimiento de sus gestos, tanto más cuanto que la música ha sumergido su sensación en un baño de éter más puro y, de ese modo, involuntariamente, lo ha aproximado a la belleza.

Las extraordinarias tareas que Wagner ha puesto a los actores y cantantes encenderán entre ellos durante generaciones una rivalidad por conseguir representar finalmente la imagen de cada héroe wagneriano con una visibilidad y una perfección sumamente plásticas: tal y como esta consumada plasticidad corporal ya se halla prefigurada en la música del drama. Siguiendo a este guía, el ojo del artista plástico acabará viendo las maravillas de un nuevo mundo visual que tan sólo ha mirado antes que él por vez primera el creador de obras tales como *El anillo del nibelungo*: como un *creador de imágenes* de máxima categoría que, como Esquilo, le indica el camino a un arte incipiente. Bien cierto, la envidia no ha de suscitar que grandes talentos se manifiesten si el arte del artista plástico compara su efecto con el que logra producir una música como la wagneriana: en la que hay una felicidad solar de máxima pureza y luminosidad; de manera que quien la oye comienza a sentirse bien, como si casi toda la música anterior hubiese hablado un lenguaje enajenado, encogido y sin libertad, como si hasta ahora con ella se hubiese querido jugar un juego ante individuos que no eran dignos de que se les tomara en serio, o como si con ella se tuviera el deber de enseñar y de demostrar algo ante gentes que ni siquiera son dignas de asistir a un juego[61]. En esa música anterior irrumpe en nosotros tan sólo por breves horas la fe-

[61] Para entender este pasaje debe tenerse presente que la palabra alemana *Spiel* tiene un campo semántico mucho más amplio que su equivalente en castellano, «juego», pues, por ejemplo, y en lo que a Wagner se refiere, un *Spiel* es también y sobre todo una «obra de teatro»; el verbo *spielen*, por lo tanto, además de «participar en un juego» viene a significar el hecho de «representar o actuar en

licidad que sentimos siempre en la música wagneriana: esos momentos que la constituyen parecen raros instantes de olvido que, por así decirlo, la asaltan cuando no habla más que consigo misma y dirige entonces la mirada hacia arriba, como la *Santa Cecilia* de Rafael, lejos de los oyentes que le reclaman esparcimiento, diversión o erudición[62].

Del *músico* Wagner cabría decir en general que ha proporcionado un lenguaje a todo aquello que en la naturaleza hasta ahora no había querido hablar: él no cree que tenga que haber nada que sea mudo. Se sumerge incluso en la aurora, en el bosque, en la niebla, el abismo, la cima de la montaña, el aguacero nocturno, el resplandor de la luna, y en todos advierte un secreto anhelo: también quieren hablar en sonidos. Si el filósofo dice que en la naturaleza, tanto en la animada como en la inanimada, hay una única voluntad que ansía la existencia[63], entonces el músico añade lo siguiente: y esa voluntad, en todos sus grados y niveles, quiere una existencia que se manifieste en sonidos.

La música anterior a Wagner, tomada en su conjunto, tenía angostas fronteras; se refería a estados permanentes del ser humano, a eso que los griegos llamaban *ethos* y sólo con Beethoven había comenzado precisamente a encontrar el lenguaje del *pathos*, del querer apasionado, de los procesos dramáticos en el interior del ser humano. Anteriormente, una disposición anímica, un estado sereno, o jovial, o devoto, o contrito, debía darse a conocer mediante sonidos; se quería proponer al oyente, mediante una cierta homogeneidad de la forma y mediante la prolongada duración de esa homogeneidad, que se sintiera obligado a darse una interpretación de la música y que se situase finalmente en esa misma disposición anímica. Tales cuadros de disposiciones y estados anímicos requerían formas individualizadas necesariamente; otras formas eran frecuentes en ellos por convención. Sobre la duración que debían tener decidía la precaución del músico, el cual quería llevar al oyente a una determinada disposición anímica, pero no aburrirlo por una excesiva duración de la misma. Se dio un paso hacia delante cuando se planificó que los cuadros de disposiciones anímicas opuestas se sucedieran los unos a los otros, y gracias a ese plan se descubrió el encanto del contraste; y se avanzó otro paso más cuando la misma pieza musical incluía una antítesis del *ethos* en su propio interior, por ejemplo, mediante la enfrentada tensión entre un tema masculino y otro femenino. Todo esto todavía se encuentra en niveles toscos y originariamente incipientes de la música. El miedo a la pasión dicta unas leyes, el miedo al aburrimiento, las otras; todas las profundizaciones y los excesos del sentimiento se sentían como «no éticos». Pero después de que el arte del *ethos* hubiera representado las disposiciones y estados anímicos habituales en centenares de repeticiones, cayó por fin, a pesar de la muy prodigiosa inventiva de sus maestros, en el agotamiento. Beethoven fue el primero que permitió que la música hablara un nuevo

---

una obra de teatro»; un *Spieler* es un «jugador» y, a la vez, un «actor»; un *Spielhaus* es, en este contexto, un «local para representar obras de teatro, esto es, el edificio que contiene un escenario, un patio de butacas, etc.»; un *Festspiel* es un «festival», un *Bühnenfestspiel* es un «festival escénico», como el que se organizó en Bayreuth para «representar» *El anillo del nibelungo*, etc. Por otra parte, para entender la filosofía de Nietzsche y su reconocido y profundo parentesco con Heráclito, al menos en lo que se refiere, si hablamos con la conocida expresión de Fink, al «juego como símbolo del mundo», conviene tener siempre muy presente esta notable polisemia del término.

[62] El ejemplo lo toma Nietzsche de la conclusión del libro tercero, en sus últimas líneas, de la obra capital de Schopenhauer, *WWV*.

[63] Inequívoca referencia a A. Schopenhauer.

lenguaje, el hasta entonces prohibido lenguaje de la pasión: no obstante, ya que su arte tenía que desarrollarse a partir de las leyes y convenciones del arte del *ethos* e intentar en cierto modo justificarse ante éste, su devenir artístico conllevaba una peculiar dificultad y confusión. Un proceso interno y dramático —pues toda pasión tiene una trayectoria dramática— quería imponerse hasta conseguir una nueva forma, pero el esquema tradicional de la música para las disposiciones anímicas se oponía y hablaba, asumiendo casi por completo el aspecto de la moralidad, contra la introducción de la inmoralidad. Parece a veces como si Beethoven se hubiera propuesto la contradictoria tarea de permitir que el *pathos* se expresara con los medios del *ethos*. Ahora bien, esta concepción no es suficiente para sus obras más grandes y tardías. Para reproducir el gran arco curvado de una pasión encontró efectivamente un nuevo medio: entresacaba puntos aislados de la trayectoria de su vuelo y los indicaba con la máxima determinación, para permitir que entonces, a partir de ellos, el oyente *adivinara* toda la línea. Exteriormente considerada, la nueva forma parecía como la conjunción de varias piezas musicales, cada una de las cuales representaba aparentemente un estado constante, pero en verdad representaba un instante en la trayectoria dramática de la pasión. El oyente podía creer que estaba escuchando la antigua música de las disposiciones anímicas, sólo que la relación de las diferentes partes entre sí se le había hecho inaprehensible y no se dejaba interpretar ya por el canon del contraste. Incluso en músicos se introdujo una minusvaloración respecto a la exigencia de una artística estructuración del conjunto; el orden de sucesión de las partes se hacía arbitrario en sus obras. La invención de una forma grande para la pasión llevó, a causa de un malentendido, a que se retrocediera al movimiento único con cualquier contenido, y desapareció por completo la tensión entre las distintas partes. De ahí que la sinfonía después de Beethoven sea un constructo tan extraordinariamente confuso, sobre todo cuando en los detalles balbucea todavía el lenguaje del *pathos* beethoveniano. Los medios no se corresponden con el propósito, y el propósito en su conjunto no logra dibujarse con claridad ante el oyente, puesto que tampoco estuvo nunca claro en la mente del compositor. Sin embargo, la exigencia precisamente de que se tenga que decir algo completamente determinado, y de que ello se diga con la máxima claridad, se torna tanto más impostergable cuanto más elevado, más difícil y más estricto sea un género[64].

Por eso Wagner dedicó cada uno de sus esfuerzos a encontrar todos los medios que pueden ponerse al servicio de la *claridad*; para ello lo primero que necesitaba era desligarse de todas las limitaciones y pretensiones de la música más antigua dedicada a los estados de ánimo y ponerle en los labios a su propia música, al proceso que expresa el sentimiento y la pasión mediante sonidos, un discurso totalmente inequívoco. Si miramos lo que ha conseguido nos resultará como si hubiera hecho en el ámbito de la música lo que hizo en el de la plástica el inventor del grupo liberado del trasfondo. En comparación con la wagneriana, toda música anterior parece rígida o atemorizada, como si no fuera legítimo observarla por todas partes y tuviese vergüenza. Wagner capta cada grado y cada color del sentimiento con la mayor firmeza y

[64] Sobre la búsqueda de máxima y profunda claridad en la expresión de sus objetivos y en la construcción y representación de la forma de sus obras R. Wagner hizo varios comentarios, véase, por ejemplo, el que ofrece en el importante ensayo autobiográfico que tanto marcó a Nietzsche y que tantas veces hemos citado, *Eine Mittheilung an meine Freunde* [*Una comunicación a mis amigos*] (1851), ed. cit., t. 6, p. 277.

determinación; toma en sus manos la más delicada, la más remota y la más salvaje de las emociones, sin miedo a perderla, y la sostiene como algo que ya se ha hecho duro y firme, aunque todo el mundo deba ver en ella una mariposa inaprehensible. Su música nunca es indefinida, ni pretende reflejar un estado de ánimo; todo lo que habla a través de ella, sea un ser humano o la naturaleza, tiene una pasión estrictamente individualizada; la tempestad y el fuego asumen en él la apremiante violencia de una voluntad personal. Por encima de todos los individuos que se manifiestan en sonidos y del combate de sus pasiones, por encima de todo el torbellino de contrastes, flota con suprema reflexión un entendimiento sinfónico predominante que de la guerra hace que constantemente nazca la concordia: la música de Wagner, tomada en su conjunto, es una reproducción del mundo tal como lo entendió el gran filósofo de Éfeso, como una armonía que la discordia genera desde su propio seno, como la unidad de justicia y enemistad[65]. Admiro la posibilidad de calcular, a partir de una multiplicidad de pasiones que corren en diferentes direcciones, la gran línea de una pasión conjunta: que algo así es posible, yo lo veo demostrado en cada uno de los actos de un drama wagneriano, que narra en paralelo la historia particular de diferentes individuos y la historia conjunta de todos ellos. Ya al inicio sentimos que ante nosotros tenemos corrientes individuales antagónicas, pero también una corriente más poderosa que todas ellas que persigue con violencia una única dirección: esta corriente al principio se precipita tumultuosa sobre cortantes rocas ocultas, el torrente parece a veces dividirse en brazos y querer continuar en diferentes direcciones. Poco a poco advertimos que el interno movimiento conjunto se ha hecho más violento y arrollador; la convulsiva inquietud se ha transformado en la quietud de un amplio movimiento pavoroso hacia una meta todavía desconocida; y, al final, la corriente se precipita de pronto hacia lo hondo en toda su amplitud con un demónico placer por el abismo y el embate de las olas. Wagner nunca es más Wagner que cuando las dificultades se multiplican por diez y puede actuar a verdadera gran escala con el placer del legislador. Sujetar impetuosas masas antagónicas a ritmos simples, llevar a cabo a través de una desconcertante variedad de pretensiones y apetencias una única voluntad — he aquí las tareas para las que se siente nacido y en las que se siente libre. Nunca pierde el aliento al realizarlas, nunca llega a su meta respirando con dificultad. Se ha esforzado por imponerse las leyes más graves de una manera tan constante como otros procuran aligerar su carga; la vida y el arte lo oprimen si no puede jugar con sus problemas más difíciles. Aunque sea por una vez, considérese la relación entre la melodía cantada y la melodía del discurso no cantado — cómo Wagner trata la altura, la intensidad y el ritmo del ser humano que habla apasionadamente como modelo natural que ha de transformar en arte: — considérese entonces, por otro lado, la inserción de una pasión, pero de estas características y que cante, en el contexto sinfónico completo de la música, para, de ese modo, llegar a conocer directamente un prodigio de dificultades superadas; en todo esto su inventiva en lo grande y en lo pequeño, la omnipresencia de su espíritu y de su laborioso cuidado, son de tal índole, que ante una partitura wagneriana podría creerse que, antes de él, no hubiera habido en absoluto ni verdade-

[65] Véanse los *Fragmentos* 8, 10 y 80 de Heráclito de Éfeso, en la edición de Diels-Kranz. En la edición de C. Eggers Lan y V. E. Juliá tienen la numeración siguiente: 719 («Todo sucede según discordia»), 720 («Acoplamientos: cosas íntegras y no íntegras, convergente divergente, consonante disonante; de todas las cosas Uno y Uno de todas las cosas») y 781 («Es necesario saber que la Guerra es común, y la justicia discordia, y que todo sucede según discordia y necesidad»), *Los filósofos presocráticos I*, Gredos, Madrid, 1978, pp. 381 y 389.

ro trabajo ni auténticos esfuerzos. Parece que incluso en lo que respecta a la dificultad del arte hubiera podido decir que la virtud propia del dramaturgo consistía en la exteriorización de su sí mismo, pero él probablemente contestaría: sólo hay una única dificultad, la de quien todavía no se ha emancipado; la virtud y el bien son cosa fácil.

Considerado en conjunto como artista, Wagner tiene en sí entonces, para recordar un tipo más conocido, algo de Demóstenes: la terrible seriedad con los diferentes asuntos y la potencia de su alcance, de manera que cada vez consigue atraparlos; lanza su mano hacia ellos y, al instante, los tiene firmemente atrapados, como si esa mano fuese de bronce. Igual que aquél, oculta su arte o hace que lo olviden mientras obliga a pensar en el asunto en cuestión; y, sin embargo, él es, como Demóstenes, la manifestación última y suprema de toda una serie de poderosos espíritus artísticos y, por consiguiente, tiene más que ocultar que los primeros de la serie; su arte actúa como naturaleza, como naturaleza que ha sido producida y reencontrada. No lleva en sí nada de epideíctico, cosa que tienen todos los músicos anteriores, los cuales, ocasionalmente, al ejercer su arte también practican un juego y en él exhiben su maestría. Desde dentro de la obra de arte wagneriana no se piensa ni en lo interesante, ni en lo delicioso, ni en Wagner mismo, ni, en general, en el arte: se siente únicamente que aquello es *necesario*. Nadie le podrá jamás calcular y comprobar tanto la severidad y la regularidad de la voluntad, cuanto la autosuperación del artista en la época de su evolución, factores que le fueron ineludibles para finalmente, en la madurez, hacer con gozosa libertad en cada momento de su creación aquello que es necesario: es suficiente que sintamos en algunos casos aislados cómo su música se subordina con una cierta crueldad de decisión a la marcha del drama que es inexorable como el destino, mientras el alma ardiente de este arte suspira por deambular un día sin trabas en territorio libre y salvaje.

10[66]

Un artista que tiene esta potencia sobre sí mismo domina, incluso sin quererlo, a todos los demás artistas. Sólo a él, por otra parte, los dominados, sus amigos y adeptos, no se le convierten en un peligro, en un freno: mientras que los caracteres inferiores, al intentar apoyarse en sus amigos, suelen a causa de ellos perder su libertad. Es extraordinariamente maravilloso ver cómo Wagner ha eludido a lo largo de su vida toda formación de partidos, cómo en cada fase de su arte, sin embargo, se agenció un círculo de adeptos, para que lo mantuviera firme, aparentemente, en la respectiva fase. Él siempre pasaba por entre ellos, atravesando ese círculo, y no se dejaba atar; su camino ha sido, por lo demás, demasiado largo como para que algún individuo hubiera podido acompañarlo con toda facilidad desde el principio: y tan insólito y de desnivel tan pronunciado que en algún momento incluso el más leal tendría que desfallecer. Casi en todas las etapas de la vida de Wagner sus amigos gustosamente hubieran querido someterlo a dogmas; e igualmente, aunque por otras razones, sus enemigos. Si la pureza de su carácter artístico hubiera sido siquiera un solo grado menos decisiva, entonces hubiera podido convertirse mucho antes en el definitivo señor de las circunstancias actuales del arte y de la música: en lo cual también ahora, final-

[66] Cfr. FP II 1.ª, 11 [32]; 11 [37]; 11 [4]; 11 [9]; 11 [19]; 11 [24]; 11 [35]; 11 [37]; 14 [3]; 14 [4]; y 14 [7].

mente, se ha convertido, pero en el sentido mucho más elevado de que todo lo que acontece en cualquiera de los ámbitos del arte se ve involuntariamente situado ante el tribunal de su arte y de su carácter artístico. Ya ha conseguido subyugar a los más recalcitrantes: ya no hay ningún músico con talento que no lo escuche interiormente y que no lo considere más digno de ser escuchado que a sí mismo y a toda la música restante. Varios que a toda costa quieren significar algo combaten precisamente contra este impulso interior que los desborda, se confinan con angustiosa diligencia en la órbita de maestros más antiguos y prefieren apoyar su «autonomía» en Schubert o Händel antes que en Wagner. ¡En vano! Al luchar contra la mejor conciencia que poseen, se rebajan y empequeñecen a sí mismos como artistas; arruinan su carácter al tener que tolerar malos aliados y amigos: y a pesar de todos estos sacrificios les ocurre, quizá en algún sueño, que, ciertamente, su oído atiende a Wagner. Estos adversarios son dignos de compasión: creen perder mucho si se pierden a sí mismos, y se equivocan al creerlo.

En efecto, es obvio que a Wagner no le importa mucho que los músicos compongan desde ahora al modo wagneriano, ni tampoco le preocupa en absoluto que compongan o dejen de componer; más aún, hace lo posible por destruir esa funesta creencia de que ahora se le haya de adherir una nueva escuela de compositores. En la medida en que tiene una influencia inmediata sobre los músicos, trata de instruirlos en el arte de una ejecución grande; a él le parece que en la evolución del arte ha llegado el momento en el que la buena voluntad de convertirse en un competente maestro de la representación y de la disciplina es mucho más valiosa que el antojo de «crear» uno mismo al precio que sea. Pues, en el nivel que actualmente se ha alcanzado en al arte, esta creación tiene la fatal consecuencia de trivializar lo verdaderamente grande en sus efectos, cosa que ocurre al multiplicarlo en la máxima medida de lo posible, y al desgastar por su uso cotidiano los medios y recursos artísticos del genio. Incluso lo bueno en el arte es superficial y nocivo si ha surgido de la imitación de lo mejor. Los fines y los medios wagnerianos están en estricta correspondencia: para sentir esa correlación no se requiere otra cosa sino tener integridad artística, pues entresacarle los medios y utilizarlos para objetivos que son completamente diferentes e inferiores demuestra que no se posee integridad.

Por tanto, cuando Wagner no admite que perduraría en un grupúsculo de músicos que practicasen la composición al modo wagneriano, plantea de manera tanto más enérgica a todos los talentos la nueva tarea de encontrar juntamente con él las leyes del estilo para la ejecución dramática. La más profunda de las exigencias lo impulsa a fundar para su arte *la tradición de un estilo* mediante la cual su obra pueda perdurar sin que su figura pierda pureza de una época a otra, hasta que alcance ese *futuro* para el que la predestinó su creador.

Wagner posee un insaciable impulso de comunicar todo lo que está en relación con esa fundación del estilo y, por ello mismo, con la perduración de su arte. Su obra, en cuanto es —para decirlo con palabras de Schopenhauer— un sagrado *depositum* y el verdadero fruto de su existencia, se ha de convertir en patrimonio de la humanidad, legándola a una posteridad que juzgue mejor, he aquí lo que para él ha sido el objetivo que prevalece sobre *todos los demás objetivos*, y por el cual lleva la corona de espinas que algún día debe reverdecer transformada en una corona de laurel: a la salvaguardia de su obra se concentró su afán con la misma determinación con la que un insecto, en su figura definitiva, se dedica a salvaguardar sus huevos y provisiones

para las crías cuya existencia jamás verá: deposita los huevos allí donde está seguro que encontrarán vida y alimento, y muere consolado[67].

Este objetivo final, que prevalece sobre todos los demás, lo impulsa a invenciones siempre nuevas; él las extrae del manantial de su demónica comunicabilidad con una abundancia tanto mayor, cuanto más claramente se siente combatiendo contra la época más desafecta, la cual ha acarreado la peor voluntad de escuchar. Pero poco a poco incluso esta época comienza a ceder a sus incansables tentativas y a sus dúctiles acometidas, y a prestar oídos. Donde en la distancia se insinuara una oportunidad, fuese pequeña o significativa, de explicar sus ideas con un ejemplo, Wagner estaba dispuesto a aprovecharla: hacía que esas ideas suyas se adaptaran a las respectivas circunstancias, y conseguía que hablaran hasta en la representación más indigente. En el sitio en el que se le abriera un alma medianamente receptiva, en ella sembraba su semilla. Despertaba esperanzas allí donde un frío observador se encoge de hombros; soporta equivocarse cien veces con tal de tener razón una única vez frente a ese observador. Así como el sabio no se relaciona con seres humanos vivos sino en la medida en que en el fondo sabe que gracias a ellos se acrecienta el tesoro de sus propios conocimientos, así también parece casi como si el artista no pudiera tener con los seres humanos de su época ningún trato que no promueva la perduración de su arte: a él no se lo ama de otra forma más que amando esa perduración, del mismo modo que tan sólo percibe un único tipo de odio dirigido contra él, a saber, el odio que le quiere destruir los puentes que llevan hacia ese futuro de su arte. Los discípulos que Wagner se iba formando, los únicos músicos y actores a los que les dirigía una palabra y les hacía un gesto, las grandes y pequeñas orquestas ante cuyo atril se situaba, las ciudades que lo veían dedicado muy seriamente a su actividad, los príncipes y mujeres que tanto con temor como con amor participaban en sus planes, los distintos países europeos de los que por un tiempo formaba parte como el juez y la mala conciencia de sus artes: todo se convertía poco a poco en eco de sus ideas, de su insaciable afán de una futura fecundidad; aunque a menudo ese eco regresara a sus oídos incluso desfigurado y confuso, al predominio del poderoso sonido que por cien vías distintas él producía en el mundo tiene que corresponderle también, finalmente, una predominante resonancia; y pronto ya no será posible dejar de escucharlo, ni comprenderlo de forma falsa. Ya ahora es esta resonancia la que hace estremecer los centros del arte de los seres humanos modernos; cada vez que el aliento de su espíritu soplaba sobre esos jardines, se movía todo lo que en ellos hubiera de enclenque y de reseco; y una duda que por todas partes se presenta habla de manera aún más elocuente que ese estremecimiento: nadie sabe ya decir dónde seguirá irrumpiendo de improviso el efecto de Wagner. Para él es absolutamente imposible considerar la salud del arte al margen de cualquier otra salud o calamidad: dondequiera que el espíritu moderno entrañe peligros, allí también detecta con el ojo de la desconfianza más acechante el peligro que amenaza al arte. En su representación de tal espíritu desmonta el edificio de nuestra civilización y no deja que se le escape nada caduco, nada deficientemente ensamblado: cuando en esa inspección tropieza con sólidos muros y, en definitiva, con fundamentos más persistentes, enseguida piensa entonces en el medio que le permita ganar para su arte defensas y techos protectores. Vive como un fugitivo que tratara de poner a salvo no su persona, sino un secreto; como una mujer desgraciada que no quiere salvar su

[67] Cfr. PP II, af. 60.

propia vida, sino la del niño que lleva en el seno: vive como Sieglinde, «por el amor»[68].

Porque es, ciertamente, una vida llena de múltiples penas y vergüenzas el estar en un mundo sin firmeza y sin hogar y, sin embargo, hablarle, tener que plantearle exigencias, despreciarlo y, no obstante, no poder prescindir de lo que ha sido despreciado — he aquí la apremiante necesidad del artista del futuro; el cual, a diferencia del filósofo, no puede perseguir para sí el conocimiento en un oscuro rincón: pues necesita almas humanas como mediadoras hacia el futuro, e instituciones públicas como salvaguardia de ese futuro, como puentes entre el ahora y el entonces. Su arte no puede embarcarse en la nave de la anotación escrita, tal y como el filósofo tiene la capacidad de hacer: el arte quiere como transmisores a personas capaces, no quiere letras ni notas. Sobre trechos enteros de la vida de Wagner resuena el sonido de la angustia de no estar ya cerca de esas *personas capaces* y verse reducido forzosamente a la indicación por escrito en lugar del ejemplo que tendría que darles y, en vez de ejecutar su acción en directo, mostrar un destello extremadamente pálido de esa acción a individuos que se dedican a leer libros, lo cual quiere decir, a fin de cuentas, lo siguiente: que tales individuos no son artistas.

Wagner en cuanto *escritor* muestra la compulsión de una persona valiente a la que le han destrozado la mano derecha y que combate con la izquierda: cuando escribe, siempre es una persona que sufre, porque le ha sido arrebatada por una necesidad temporalmente insuperable la comunicación que resulta adecuada a su manera de ser, esto es, mediante la figura de un ejemplo iluminador y victorioso. Sus escritos no tienen absolutamente nada de canónico, nada de estricto: porque el canon no está en ellos sino en las obras. Son tentativas de captar el instinto que lo impulsó hacia éstas y, por así decirlo, de mirarse a sí mismo a los ojos; una vez que ya ha logrado transformar su instinto en conocimiento, él espera que se produzca en las almas de sus lectores el proceso inverso: con este propósito escribe. Si quizá sucediera que en toda esa peripecia se hubiera intentado algo en cierto modo imposible, Wagner, ciertamente, tan sólo compartiría el mismo destino de todos aquellos que reflexionaron sobre el arte; y aventajaría a la mayoría de ellos en que en él había establecido su sede un instinto integral del arte de máxima potencia. No conozco escritos de estética que aporten tanta luz como los de Wagner; de ellos se aprende vitalmente todo aquello de lo que en absoluto cabe tener experiencia sobre el nacimiento de la obra de arte. Quien en sus escritos se presenta como testigo es uno de los humanos de total grandeza, el cual, desde el fondo indeterminado del que partía, perfecciona, emancipa, aclara y realza cada vez más su testimonio a través de una larga serie de años; incluso en las ocasiones en que, en cuanto cognoscente, da un tropezón, saca chispas del golpe y enciende el fuego. Ciertos escritos, como *Beethoven, Sobre la dirección de orquesta, Sobre actores y cantantes* y *Estado y religión*, hacen que enmudezcan todas las ganas de contradecir e imponen una silenciosa contemplación, íntima y fervorosa, como sucede cuando se abren preciados relicarios. Otros, sobre todo los de época más temprana, incluyendo *Opera y drama*, incitan y perturban: en ellos hay una irregularidad en el ritmo por la cual, como prosa, desconciertan. En sus páginas la dialéctica se encuentra rota de múltiples formas, los saltos que da el sentimiento frenan la marcha más que la aceleran; una especie de disgusto del escritor se proyecta sobre esos escritos como una sombra, exactamente como si el artis-

[68] Véase Wagner, R., *Die Walküre* [*La Walkyria*], Acto III, palabras de Brünnhilde a Sieglinde, *ed. cit.*, *t.* 3, *p.* 133.

ta se avergonzase de hacer demostraciones mediante conceptos. Lo que tal vez más dificultades provoca al no completamente familiarizado es una expresión de dignidad autoritaria, propia totalmente de Wagner y difícil de describir: a mí me parece como si en muchas ocasiones *estuviese hablando ante enemigos* — pues todos esos escritos están redactados en estilo oral, no en estilo escrito, y se los encontrará mucho más inteligibles si se escuchan bien leídos — ante enemigos con quienes no desea tener ningún trato de confianza, por lo cual se muestra reservado y distante. Pero irrumpe no pocas veces por entre este ropaje deliberado la arrebatadora pasión de su sentimiento; desaparece entonces el período artificioso, pesado e hinchado abundantemente con palabras secundarias, y se le escapan frases y páginas enteras que pertenecen a lo más hermoso que tiene la prosa alemana. No obstante, incluso aceptando que en tales partes de sus escritos hablara a amigos y no estuviera ya presente junto a su silla el fantasma de su adversario: todos los amigos y enemigos con los que Wagner entra en relación en cuanto escritor tienen algo en común que los separa radicalmente de ese pueblo para el que crea en cuanto artista. En el refinamiento y la esterilidad de su formación son por completo *impopulares*, y quien quiera que lo comprendan ha de hablarles de una manera impopular: como han hecho nuestros mejores prosistas, y como hace también Wagner. Se puede adivinar la coerción que sufre. Pero la violencia de ese impulso previsor y, en cierto modo, maternal, por el que hace cualquier sacrificio, lo vuelve a poner a él mismo en la atmósfera de los doctos e instruidos, un grupo del que siempre, en cuanto creador, se ha mantenido a distancia. Se somete entonces al lenguaje de la formación superior y a todas las leyes de sus modos de comunicación, aunque haya sido el primero en haber sentido la profunda insuficiencia de esta peculiar comunicación.

Pues si algo hay que a su arte lo diferencia de todo el arte de estos últimos tiempos, ese algo es lo siguiente: ya no habla el lenguaje de la formación de una casta y, en general, no conoce ya la oposición entre los que han recibido una formación y los no formados. Con lo cual su arte se sitúa en oposición a toda la cultura del Renacimiento, la cual hasta ahora nos había marcado a nosotros, los seres humanos modernos, con su luz y su sombra. En la medida en que por unos momentos el arte de Wagner nos transporta más allá de él, cabe en absoluto que comencemos en tales instantes a apreciar su carácter, de igual naturaleza que el de su creador: entonces Goethe y Leopardi nos aparecen como los últimos grandes epígonos de los filólogos-poetas italianos, el *Fausto* como la representación del enigma más impopular que se han planteado los tiempos modernos en la figura de la persona teórica sedienta de vida; incluso la canción göethiana sigue el modelo establecido previamente por la canción popular, no la ha precedido, y el poeta sabía por qué le recalcaba con tanta seriedad a un adepto suyo esta idea: «mis cosas no pueden hacerse populares; está en el error quien así lo piense y se esfuerce por lograrlo»[69].

Que pudiera haber en absoluto un arte tan brillante, tan claro y tan cálido que sirviera tanto para iluminar con sus rayos a los humildes y pobres de espíritu como para derretir la soberbia de los sapientes: de eso había que tener experiencia y no cabía

[69] Véase Goethe, J. W., *Conversaciones con Eckermann*, diálogo del día 11 de octubre de 1828. La respuesta del poeta, en la versión de R. Cansinos Assens dice así: «Mire, hijo mío, quiero confiarle algo que podrá serle muy útil en muchas circunstancias de la vida y reportarle grandes beneficios. "Mis obras no pueden ser populares". Quien otra cosa crea, y se afane por difundirlas, se equivoca de medio a medio. No son obras escritas para la masa, sino para unos cuantos hombres que propugnan algo parecido a lo que yo deseo y siguen una dirección semejante a la que yo sigo.» En Goethe, *Obras completas*, t. II, ed. cit., p. 1176.

adivinarlo. Pero en el espíritu de cada una de las personas que ahora la tienen, tal experiencia ha de subvertir todos los conceptos sobre educación y cultura; a esa persona le parecerá que se hubiera levantado el telón ante un futuro en el cual ya no habrá ni dicha ni bien supremos que no sean comunes a los corazones de todos. La ignominia que hasta ahora se hallaba adherida al adjetivo «común», a partir de entonces se le quitará.

Si el presentimiento se aventura hacia semejante lejanía, el discernimiento consciente captará con nitidez la siniestra inseguridad social de nuestro presente y no se ocultará el peligro que amenaza a un arte que parece no tener raíces como no sea en esa lejanía y en ese futuro, y que nos presenta, antes que el fundamento del que brota, sus ramas en flor. ¿Cómo mantendremos a salvo a este arte apátrida hasta que llegue ese futuro, cómo encauzaremos la marea de la revolución que por todas partes parece inevitable de manera que, con lo mucho que está condenado a hundirse en su ocaso y que lo merece, no desaparezca también la venturosa anticipación y garantía de un futuro mejor, de una humanidad más libre?

Quien así se pregunte y se preocupe habrá participado de la preocupación de Wagner; se sentirá impulsado junto con él a buscar esos poderes existentes que tienen la buena voluntad de ser los espíritus protectores de los bienes más nobles de la humanidad en los tiempos de los terremotos y las subversiones. Es sólo en este sentido en el que Wagner mediante sus escritos interroga a las personas con formación si quieren custodiar su legado, el valioso anillo de su arte, allí donde guardan sus tesoros; y hasta la grandiosa confianza que ha otorgado al espíritu alemán incluso en sus objetivos políticos me parece que tiene su origen en que atribuye al pueblo de la Reforma esa fuerza, suavidad y valentía que se requieren para «contener el mar de la revolución en el cauce de la corriente que fluye tranquila de la humanidad»[70]: y casi me gustaría pensar que eso fue, y no otra cosa, lo que quiso expresar mediante el simbolismo de su *Marcha del Emperador*[71].

En un plano general, sin embargo, el solícito afán del artista creador es demasiado grande, el horizonte de su amor a los humanos es demasiado amplio como para que su mirada tuviera que quedar detenida en las fronteras de la esencia nacional. Sus ideas, como las de todo alemán bueno y grande, son *supraalemanas* y el lenguaje de su arte no habla a los pueblos, sino a los seres humanos.

Pero *a los seres humanos del futuro*.

Ésa es la fe que le es propia, su tormento y su galardón. Ningún artista del pasado, de cualquiera de ellos, ha recibido de su genio una dote tan singular, nadie sino él ha tenido que beber esa gota de la más acerba amargura mezclada con todo el néctar que le brindara el entusiasmo. No es, como pudiera creerse, el artista incomprendido, maltratado, en cierto modo fugitivo de su época, que para su legítima defensa se hubiera ganado esa creencia: el éxito y el fracaso entre los coetáneos no se la han podido eliminar ni fundamentar. Él no pertenece a esta generación, por mucho que ésta lo alabe o lo condene: he aquí el juicio de su instinto; y que algún día habrá alguna generación que le pertenezca, de esto tampoco se convencerá a quien no lo quiera creer. No obstante, incluso este incrédulo bien puede plantearse la pregunta de qué especie

[70] Cita extraída de Wagner, R., *Einleitung* [*Introducción*] a los tomos 3 y 4 de la edición de *Escritos y poemas completos* de 1871, ed. cit., t. 6, p. 193.

[71] Composición de 1871, dedicada a Guillermo I, que tiene el número 104 en la lista de las obras musicales de Wagner (*WWV*).

de generación tendrá que ser aquella en la que Wagner reconociera a su «pueblo», entendiéndolo como síntesis de todos lo que sienten una apremiante necesidad común y quieren redimirse de ella gracias a un arte común. Por cierto, Schiller tenía más fe y albergaba más esperanzas: no preguntaba cómo se presentaría un futuro siempre que le diera la razón al instinto del artista que previamente lo había vaticinado, más bien exigía de los artistas lo siguiente:

¡Elevaos con alas audaces a lo alto
por encima de vuestro tiempo!
¡Ya trasluce en vuestro espejo
La centuria que se va acercando desde lejos! [72]

11[73]

Que el buen entendimiento nos guarde de la creencia de que algún día la humanidad encontrará de una vez órdenes ideales definitivos y que entonces la felicidad tendrá que brillar sobre los humanos así ordenados con rayos siempre idénticos, igual que el sol de los países tropicales: Wagner no tiene nada que ver con semejante creencia, no defiende ninguna utopía. Si no puede prescindir de la fe en el futuro, eso tan sólo quiere decir exactamente que en los actuales seres humanos percibe propiedades que no forman parte del inmutable carácter ni de la estructura ósea de la esencia humana, sino que son alterables, e incluso perecederas, y que precisamente *a causa de estas propiedades* el arte tiene que ser entre ellos un apátrida y el mismo Wagner, el mensajero anticipado de una época diferente. Ninguna edad de oro, ningún cielo inmaculado está destinado a esas generaciones venideras a las que su instinto lo remite, y cuyos rasgos aproximados se pueden adivinar a partir de la escritura secreta de su arte en la medida en que de la índole de la satisfacción es posible deducir la índole de la apremiante necesidad. Tampoco la bondad y la justicia ultrahumanas estarán extendidas como un arco iris inconmovible sobre los campos de este futuro. Quizá esa generación en su conjunto aparezca incluso más perversa que la actual — pues será, tanto en el mal como en el bien, *más abierta*; más aún, sería posible que su alma, si alguna vez se expresara en un tono pleno y libre, estremeciera y espantara a nuestras almas de manera parecida a como lo haría si se hubiera oído con fuerza la voz de algún maligno espíritu de la naturaleza, hasta entonces oculto. Véase, pues, cómo suenan en nuestros oídos estas frases: que la pasión es mejor que el estoicismo y la hipocresía; que ser sincero, incluso en lo perverso, es mejor que perderse a sí mismo en la moralidad de la tradición; que el ser humano libre puede ser bueno en la misma medida en que puede ser perverso, pero que el ser humano que no es libre es una afrenta a la naturaleza y no participa de ningún consuelo, ni celestial, ni tampoco terrenal; y, por último, que todo el que quiera llegar a ser libre tiene que conseguirlo por sí mismo, porque a nadie le llega la libertad como si fuera un regalo milagroso. Por mucho que esto pueda sonar de forma estridente y siniestra: estas frases son sonidos procedentes de ese mundo futuro que tendrá *verdadera exigencia del arte* y también podrá esperar de él verdaderas satisfacciones; son el lenguaje de la naturaleza restaurada

[72] Versos del poema de F. Schiller, *Die Künstler* [*Los artistas*].
[73] Cfr. FP II 1.ª, 14 [11]; 11 [56]; 14 [1] y 14 [2].

también en lo humano, son exactamente lo que antes denominé la sensación correcta en contraposición a la sensación incorrecta ahora predominante.

Pues bien, sólo para la naturaleza, pero no para la antinaturaleza y la sensación incorrecta, hay verdaderas satisfacciones y redenciones. A la antinaturaleza, una vez ha llegado a cobrar conciencia de sí misma, sólo le queda el anhelo de la nada, en cambio la naturaleza ansía transformación mediante el amor: aquélla quiere *no* ser, ésta quiere ser *diferente*. Quien haya entendido esto, que reconsidere ahora en todo el silencio del alma los motivos sencillos del arte wagneriano, para preguntarse si con ellos es la naturaleza o la antinaturaleza la que persigue sus metas, tal como acaban de señalarse.

El inquieto y desesperado encuentra la redención de su tormento mediante el amor compasivo de una mujer que prefiere morir a serle infiel: el tema de *El holandés errante*. — La mujer que ama, renunciando a toda su felicidad particular, se convierte en una santa gracias a una transformación celestial de *amor* en *caritas*, y entonces salva el alma del amado: el tema de *Tannhäuser*. — Lo más excelso y elevado desciende anhelante a los humanos y no quiere que se le pregunte por su lugar de procedencia; cuando se plantea la pregunta fatal, con dolorosa coerción retorna a su vida superior: el tema de *Lohengrin*. — El alma amorosa de la mujer e igualmente el pueblo acogen al nuevo genio dador de felicidad, aun cuando los tutores del legado de la tradición y las costumbres lo rechazan y difaman: el tema de *Los maestros cantores*. Dos amantes, que ignoran ambos que son amados, creyéndose más bien profundamente heridos y despreciados, ansian recíprocamente que el otro les dé a beber la bebida letal, aparentemente para expiar el agravio, en verdad, sin embargo, movidos por un impulso inconsciente: quieren que la muerte los libere de toda separación y de todo fingimiento. La presunta proximidad de la muerte desata sus almas y las lleva a una breve felicidad estremecida, como si efectivamente se hubieran evadido del día, del engaño, e incluso de la vida: el motivo de *Tristán e Isolda*.

En *El anillo del nibelungo* el héroe trágico es un dios, cuya mente ansía poder, el cual, mientras ensaya todas las vías para conseguirlo, se compromete con pactos, pierde su libertad y se ve implicado en la maldición que pesa sobre el poder. Vive la experiencia de su falta de libertad precisamente en que ya no tiene ningún medio de apoderarse del anillo de oro, el compendio de todo poder terrenal y, al mismo tiempo, de los máximos peligros para él mismo mientras esté en posesión de sus enemigos: lo invade el temor del fin y el ocaso de todos los dioses, como así también la desesperación por no poder sino ver venir este final, sin actuar para impedirlo. Necesita un ser humano libre y sin miedos, el cual, sin su consejo ni ayuda, e incluso en lucha contra el orden divino, lleve a cabo por sí mismo la acción denegada al dios: no lo ve, y precisamente cuando nace todavía una nueva esperanza él tiene que someterse a la coerción que lo ata: sus manos han de aniquilar lo más querido, su apremiante necesidad ha de castigar la compasión más pura. Entonces, finalmente, siente náuseas por el poder que acarrea en su seno el mal y la esclavitud, su voluntad se rompe, él mismo ansía el fin que de lejos le amenaza. Y sólo entonces sucede lo más anhelado anteriormente: aparece el ser humano libre y sin miedos, surgido en oposición a todo lo tradicional; sus progenitores expían el que les uniera un vínculo contra el orden de la naturaleza y la costumbre: ellos perecen, pero Siegfried vive. Ante la visión de su magnífico devenir y florecer desaparecen las náuseas del alma de Wotan, y va siguiendo la historia del héroe con ojos de amor y temor paternales: cómo se forja la espada, mata al dragón, consigue el anillo, elude el más artero de los engaños, des-

pierta a Brünnhilde, cómo la maldición que pesa sobre el anillo tampoco lo respeta, y lo persigue cada vez más cerca de él, cómo, leal en la deslealtad, hiriendo por amor a lo más amado, queda envuelto en las sombras y nieblas de la culpa, pero, al final, límpido como el sol, emerge y se hunde en su ocaso, incendiando todo el cielo con el resplandor de su fuego y purificando el mundo de la maldición, — todo esto lo contempla el dios al que se le ha roto la lanza imperante en la lucha con el más libre y en la que ha perdido su poder, lleno de gozo por su propia derrota, sintiendo toda la alegría y todo el sufrimiento de su vencedor: con el brillo de una dolorosa felicidad posa sus ojos en los últimos acontecimientos, ha llegado a ser libre en el amor, se ha liberado de sí mismo.

Y ahora, ¡vosotros, la generación de seres humanos que estáis vivos en la actualidad!, haceos a vosotros mismos esta pregunta: ¿Ha sido esto compuesto *para vosotros*? ¿Tenéis el valor de señalar con vuestra mano las estrellas de todo este firmamento de belleza y de bondad y luego decir: es *nuestra* vida la que Wagner ha trasladado a las estrellas?

¿Dónde están entre vosotros aquellos humanos que sean capaces de interpretar según su propia vida la imagen divina de Wotan y que, como él, cuanto más retrocedan, tanto más se vayan haciendo ellos mismos cada vez más grandes? ¿Quién de vosotros quiere renunciar al poder, sabiendo y teniendo la experiencia de que el poder es perverso[74]? ¿Dónde están los que, como Brünnhilde, entregan su saber por amor y, al final, no obstante, extraen de su vida el saber supremo: «doliente amor, hondísima pena me abrió los ojos»?[75] ¿Y los libres, los sin miedo, los que crecen y florecen a partir de sí mismos en inocente egocentricidad, los Sigfridos de entre vosotros?

Quien así pregunta, y pregunta en vano, tendrá que mirar a su entorno buscando el futuro; y si su mirada aún hubiera de descubrir en alguna lejanía precisamente a ese «pueblo» que tendrá la legitimidad de leer su propia historia en los signos del arte wagneriano, comprenderá por último incluso *lo que Wagner será para este pueblo*: — algo que no puede ser para todos nosotros, a quienes quizá se nos podría aparecer como el visionario de un futuro, sino que será el intérprete y el transfigurador de un pasado.

[74] Esta tesis, que afirma la intrínseca maldad de la naturaleza del poder, también puede verse defendida expresamente por Nietzsche en *El Estado griego* (véase en la Tercera parte de este volumen). Parece ser que esa tesis, claramente afirmada en el ámbito germánico por Schlosser, le llegó a Nietzsche gracias a la importante mediación de Jakob Burckhardt, quien, hablando de Luis XIV y el Estado-poder, la defendió como una evidente lección de la historia («el poder de por sí es malo, cualquiera que lo ejerza»), concretamente en sus *Weltgeschichtliche Betrachtungen* [*Consideraciones sobre la historia universal*], que el entonces catedrático de filología clásica le escuchó a su querido y respetado amigo y colega, el gran historiador de la Universidad de Basilea, a lo largo del semestre de invierno de 1870-1871 en dicha Universidad, antes de que se editaran en 1903-1905. Véase Burckhardt, J., *Reflexiones sobre la historia universal*, traducción de W. Roces, FCE, México, 1965, 2.ª ed., p. 145.

[75] Véase R. Wagner, *Götterdämmerung* [*El ocaso de los dioses*], final del Acto III, versos finales de unas estrofas que, como reza una nota del propio Wagner, no suelen escucharse en las representaciones de este drama musical, puesto que su sentido ya está expresado con suficiente claridad por la música. Ed. cit., t. 3, p. 314.

APÉNDICE
LA POLÉMICA SOBRE *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA**

* Este texto, corregido y actualizado por el autor, se publicó anteriormente bajo el título, *Nietzsche y la polémica sobre* El nacimiento de la tragedia., introducción, tr. y notas de Luis Enrique de Santiago Guervós, Ágora, Málaga, 1994.

PREFACIO

Cuando a finales de diciembre de 1871 comenzaron a salir a la luz pública los primeros ejemplares de la *opera prima* de F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música*, se hizo verdad aquella máxima que, invirtiendo un dicho de Séneca, proclamaba al final de su *Homero y la filología clásica*: «*philosophia facta est quae philologia fuit*»[1], es decir, la constricción científica de sus energías pasionales e intuitivas se quebraba para dejar vía libre al arte, a la poesía y a la filosofía. Su libro, esa «polifonía contrapuntística» que pretendía seducir a los oídos más duros, venía a consagrar, como en una profesión de fe, la meta de sus esfuerzos; con él quería expresar que toda actividad filológica tiene que estar siempre impregnada de una concepción filosófica del mundo, en la que los menudos problemas de la interpretación y la crítica son subsumidos por una visión artística cuya finalidad no es otra que la de «iluminar la propia existencia», pues, en última instancia, «la existencia del mundo sólo se puede justificar como fenómeno estético». Para que la filología clásica sea creativa, Nietzsche piensa que debe convertirse en una «filología filosófica», entendiendo por filosofía una actitud espiritual, una vivencia, y no un mero asunto del saber[2].

En *El nacimiento de la tragedia* se revela con una clara nitidez esa transformación que sufre la filología clásica en sus manos a partir de sus propias vivencias. Aquí el método riguroso ha sido desbordado por la intuición, por las ideas universales y, sobre todo, por la pasión. «Si el filólogo procede de un modo puramente científico es posible que encuentre tesoros [...], pero al precio de olvidar esa emoción nostálgica que con el poder del instinto —el más glorioso de los guías— llevó a nuestros sentidos y a nuestra capacidad de goce del lado de los griegos»[3]. La creatividad del filólogo depende, por tanto, de la fuerza del instinto, capaz de hacer surgir nuevos mundos de un panorama aparentemente conocido como el de la Antigüedad griega. Pero para eso el filólogo tiene que ser también artista, es decir, ha de mirar la ciencia con el ojo del artista y el arte con la mirada de la vida. Así lo expresaba Nietzsche de una forma categórica, como si fuera a revelarnos el camino que él mismo se imponía como tarea: «La vida es digna de ser vivida, dice el arte; la vida es digna de ser estudiada, dice la

[1] Este texto se publica en el vol. II de esta edición.

[2] «Gran perplejidad: la filosofía ¿es arte o ciencia? Es un arte en sus fines y en sus productos. Pero su medio de expresión, la exposición por medio de conceptos, es algo que tiene en común con la ciencia. Es una forma de la poesía. Imposible de descifrar. Será preciso inventar y caracterizar una categoría nueva». FP I, 19 [62].

[3] HFC, p. 251.

ciencia»[4]. Si la ciencia tiende al conocimiento y el arte es expresión de vida, sólo éste es capaz de vencer las limitaciones de la ciencia y descubrir la vida multiforme y dramática que se esconde bajo la apariencia de las formas racionalizadas del socratismo. Por eso, reconciliar la frialdad de la razón y la lógica que cultiva la ciencia objetiva con el sentido irracionalista y poético de la vida (el espíritu dionisíaco) es la tarea titánica que se impone Nietzsche. El resultado son singulares «centauros»: «ciencia, arte y filosofía crecen tan juntos ahora en mí que algún día voy a parir centauros»[5]. Era un difícil equilibrio que no tardaría en romperse, primero bajo la máscara de Dioniso y luego bajo la de Zaratustra.

¿Qué razones tuvo Nietzsche para desconfiar de la filología clásica y posteriormente romper con ella? ¿Cómo llegó a gestar aquellas tesis sobre la tragedia griega que escandalizaron al mundo académico más ortodoxo? Aquella profecía premonitora de su maestro Ritschl, según la cual su joven discípulo, al que elevó a la cátedra cuando apenas contaba veinticinco años, llegaría a estar entre la élite de la filología alemana, parecía disiparse en un aparente fracaso. Para poder valorar esa transformación o metamorfosis en el pensamiento del joven Nietzsche es necesario aludir a los dos grandes maestros que conmocionaron su vida: Schopenhauer y Wagner, en los que encontró fuerza y sostén en la investigación de la verdad existencial.

El descubrimiento de la filosofía de Schopenhauer en 1866[6] había sido para él algo parecido a una conversión y una iniciación. Tres años después, poco antes de tomar posesión de la cátedra de filología escribía a su amigo Carl von Gersdorff: «el fervor filosófico ha echado ya en mí raíces demasiado profundas, y el gran mistagogo Schopenhauer me ha mostrado con harta claridad los verdaderos y esenciales problemas de la vida, para que no tenga nunca que temer una vergonzosa deserción de la "idea". Mi deseo, mi audaz esperanza es penetrar mi especialidad con esta nueva savia, infundir en mis alumnos ese fervor filosófico impreso en la frente del genial filósofo. Quisiera ser algo más que un instructor de hábiles filólogos»[7]. Las ideas de Nietzsche a partir de entonces, aunque todavía reprimidas por la indiscutible autoridad del maestro Ritschl, fueron haciendo mella en su talento creativo: se sumergió en el pasado para descubrir los orígenes de la sabiduría pesimista, se lanzó a enseñar al mundo la verdad del dolor y su superación, se propuso finalmente como tarea vivir el arte y no hacer de él un mero objeto de investigación científica. Pero la filosofía de Schopenhauer no sería suficiente para explicar los motivos de esta transformación. A ello habría que unir simbólicamente un nombre en el que cristalizaron sus ideales y esperanzas: Richard Wagner.

El encuentro con Wagner actuó como un encantamiento que lo aleja poco a poco de la severa disciplina filológica. Nietzsche se encontró con él por primera vez en noviembre de 1868 en Leipzig; luego, cuando fue nombrado catedrático en Basilea, comenzó a frecuentar la casa de Wagner en Tribschen[8]. Allí se consumó el destino de Nietzsche al encontrarse «a un hombre que me revela como ningún otro la imagen de

[4] Ibíd.

[5] Carta a Rohde 15-2-70, CO II 123.

[6] Cfr. C. P. Janz: *Friedrich Nietzsche. 1. Infancia y juventud*, Alianza, Madrid, 1981, pp. 160 ss.

[7] Carta a Carl von Gersdorff de 11 de abril de 1869, CO I 582.

[8] «Doy por poco precio el resto de mis relaciones humanas; mas por nada del mundo quisiera yo apartar de mi vida los días de Tribschen, días de confianza, de jovialidad... de instantes *profundos*... El primer contacto con Wagner fue también el primer respiro libre de mi vida...» Nietzsche, F., *Ecce Homo* (1889), Alianza, Madrid, 1982, p. 45.

lo que Schopenhauer llama "el genio", y que se halla penetrado de aquella maravillosa filosofía íntima. Se trata de R. Wagner [...] en él domina una idealidad tan incondicionada, una humanidad tan profunda y emocionante, un rigor vital tan elevado, que en sus proximidades me siento como en las proximidades de lo divino»[9]. Esos primeros años de su actividad intelectual quedaron marcados por el romanticismo y la imagen todopoderosa de Wagner. En su entorno se generaron sus meditaciones sobre el arte trágico, sobre la música, sobre el pesimismo de los griegos. Con su ayuda consiguió rasgar el velo de Maya de la fría filología y en él vio confirmadas sus persistentes intuiciones sobre el mundo griego y sobre las expectativas de la cultura alemana. El resultado fue el libro fundamental de su vida: *El nacimiento de la tragedia*, su primera obra intempestiva, un homenaje a la amistad con Wagner, una alegoría profética de su propio destino, un poema inspirado en el arte musical elaborado por un filólogo de profesión sin aparato de notas y sin apoyos documentales, en definitiva, sin los medios propios de su ciencia.

1. PRIMERAS REACCIONES: EL SILENCIO DE LOS FILÓLOGOS Y EL ENTUSIASMO DE LOS WAGNERIANOS

Es evidente que Nietzsche tenía plena conciencia de que sus tesis sobre la tragedia griega eran una provocación para el mundo académico y para la ciencia filológica, y que con su publicación y difusión no se dejarían esperar inmediatamente las reacciones más diversas: desde los críticos más viscerales hasta los entusiastas más incondicionales. Entre estos últimos se encontraba el círculo de amigos que habían seguido de cerca la evolución de su pensamiento. Parece obvio que Nietzsche esperase con gran ansiedad las primeras reacciones a una obra tan claramente heterodoxa. Como era de esperar, Tribschen respondió en un tono de éxtasis. «Nunca —escribe Wagner a Nietzsche— he leído un libro mejor que el suyo. Es completamente magnífico»[10]. Al fin y al cabo, la obra de Nietzsche suponía la legitimación, desde instancias académicas, del drama musical wagneriano y una puerta abierta al destino de Bayreuth, algo que hasta ahora le había sido hurtado. No obstante, las anotaciones de Cósima en su *Diario* revelan ya la inquietud y las dudas sobre el impacto de la obra para la causa wagneriana y sobre si alcanzaría realmente a una amplia audiencia[11]. De momento los wagnerianos y su círculo de amigos no cesaban de elogiar la obra: Listz, Schuré, Malwida von Meysenbug, Hans von Bülow, etc. Pero en el ámbito universitario tan sólo Jakob Burckhardt[12] se declaró fascinado por la originalidad de las intuiciones de Nietzsche. Naturalmente, para Rohde el libro representaba una «gran cosmodicea» y la expresión más lúcida y exhaustiva de sus experiencias más profundas. Pero él realmente sabía que no era un libro para filólogos, aunque hubiese sido escrito por un especialista, sino que su destino eran principalmente los intelectuales de la época, los filósofos y los

[9] Carta a Carl von Gersdorff de 4 de agosto de 1869, CO II 77.

[10] Nietzsche, F., *Kritischen Gesamtausgabe des Briefwechsels* (KGB), W. de Gruyter, Berlín, 1975, II, p. 493.

[11] Wagner, C., *Die Tagebücher*, editado y comentado por Martin Gregor-Dellin y Dietrich Mack. R. Piper & Co., Múnich-Zúrich, vol. I (1869-1877); vol. II (1878-1883). Especialmente los apuntes de enero y febrero de 1872.

[12] Jacob Burckhardt (1818-1897) era profesor de historia de la cultura y del arte en la Universidad de Basilea. Nietzsche asistió a sus cursos universitarios y mantuvo con él una gran amistad.

artistas [13]. Por eso la estrategia de Rohde para dar a conocer el libro había evitado en un principio cualquier tipo de reseña en una revista especializada; era necesario probar antes en una publicación menos científica, para poder paliar las reacciones adversas.

La primera reacción del mundo académico ante las nuevas tesis de Nietzsche sobre la tragedia fue la indiferencia y el silencio, algo que implícitamente era ya un juicio sumarísimo contra sus opiniones y un veredicto en toda regla. No cabe duda de que el mundo de la filología había rechazado ya tácitamente esta demostración tan poco ortodoxa sobre la Antigüedad, esta inquietante apología contra el rigor científico en nombre de una interpretación visionaria y universal. Un especialista que cuestionaba un buen número de hechos históricos, aceptados generalmente en su época, y que transgredía los métodos científicos al uso, no merecía una respuesta pública. Sin embargo, en privado los juicios eran severísimos. A las pocas semanas de la publicación del libro Nietzsche se dirigía a Rohde apesadumbrado: «Lo que he tenido que oír sobre mi libro es totalmente increíble... Estoy profundamente abatido por todo lo que llega a mis oídos, porque en estas voces adivino lo que el porvenir me tiene reservado. Esta vida será muy dura. En Leipzig debe reinar de nuevo la exasperación. Nadie me escribe desde allí una palabra, ni siquiera Ritschl» [14].

El silencio de su «viejo maestro» Ritschl fue particularmente doloroso para él, pues eso sí que era realmente todo un síntoma. Había sido para Nietzsche algo más que un protector; durante años llegó a ser su verdadero padre intelectual. Ritschl, siguiendo a Wolf, había intentado llevar las ciencias filológicas mediante la aplicación del método inductivo a un grado de cientificidad similar al de las ciencias naturales. Despreciaba cualquier tipo de explicación estética o poética de los textos. Bajo la tutela de Ritschl la filología clásica se convierte en un banco de pruebas de las lenguas clásicas, de tal manera que lo que para las ciencias naturales era el experimento, para la filología clásica lo será la crítica del texto. A la sombra de Ritschl es donde Nietzsche toma verdadera conciencia de filólogo. Es indudable que la obra de Nietzsche decepcionó a aquel filólogo, tan poco filósofo y tan pragmático en sus análisis textuales. Siempre había temido a aquel joven exaltado sobre el que había escrito a sus colegas de Basilea: «podrá todo lo que quiera». Había apostado por él en contra de la mayoría de sus colegas y le había abierto las puertas a la cátedra de filología en la Universidad de Basilea, a pesar de no reunir el requisito académico del doctorado. Nietzsche le había enviado el libro, no sin cierto recelo, a través de la editorial, sin ningún tipo de misiva personal. Bajo esta excusa Ritschl tomó el escrito como algo anónimo, y con ese

[13] Es bastante significativo que la obra de Nietzsche no fuese publicada por una editorial académica sino por el editor musical de Wagner, Fritzsch. Por otra parte, tampoco Nietzsche envía ejemplares de su obra a los miembros prominentes del estamento académico. De las veinticinco copias que puso a su disposición el editor Fritzsch tan sólo envió ejemplares a los filólogos más íntimos: F. Ritschl, E. Rohde, O. Ribbeck, W. Vischer. Ni Jacob Bernays, ni Hermann Usener, profesores de Bonn y conocidos por Nietzsche, las dos grandes autoridades en Alemania sobre la materia, recibieron ejemplar alguno. Tampoco envió ningún ejemplar a sus maestros de Pforta, algo que era costumbre entre los antiguos alumnos.

[14] Carta a Rohde de 28 de febrero de 1872, CO II 270. Meses más tarde (7 de julio de 1872) escribe a Rohde en términos parecidos: «Cada cierto tiempo me llegan voces desprestigiándome filológicamente con toda desfachatez; parece que yo haya sido condenado a muerte por la corporación, pero dudo que ésta sea lo bastante fuerte como para matarme verdaderamente». CO II 306.

pretexto no le contestó. Es verosímil que ese silencio estuviese abrigado por cierto sentimiento de haber sido injuriado en aquel libro al identificarse con el «hombre alejandrino» descrito por su discípulo como «el «crítico» sin placer ni fuerza, el ser humano alejandrino, que en el fondo es un bibliotecario y un corrector y que por el polvo de los libros y las erratas de imprenta se queda miserablemente ciego» [15]. Su primera reacción frente a la obra de Nietzsche fue, sin embargo, escueta. En su diario escribía el 31 de diciembre de 1871: «*El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche. Ingeniosa disipación». Transcurrido casi un mes, Nietzsche rompió el silencio. El 30 de enero se decide a escribir a Ritschl: «Espero que no le ofenda mi asombro por no haber recibido ni una palabra suya sobre mi último libro, ni tampoco la sinceridad con la que le expreso este asombro. El libro, en efecto, tiene algo de manifiesto y a lo que menos invita es al silencio. Quizá se asombre, venerado maestro, si le digo cuál es la reacción que esperaba de Usted. Pensé que si Usted había de encontrarse alguna vez algo verdaderamente prometedor en su vida, habría de ser este libro, prometedor para nuestra ciencia de la Antigüedad, lleno de esperanza para el espíritu alemán, aun cuando con él hayan de hundirse un buen número de individuos... No busco nada para mí, lo que espero es hacer algo para los demás. Sobre todo, lo que me importa es hacerme con la nueva generación de filólogos, y consideraría una desgracia si fracaso en este empeño. Su silencio, sin embargo, me intranquiliza» [16]. Su reacción a la carta de Nietzsche fue también escueta: «Asombrosa carta de Nietzsche. Megalomanía» [17].

Lo que había dado pie a Ritschl para esta afirmación fue el que Nietzsche se arrogase esa misión de iluminado para conducir a la nueva juventud de filólogos alemanes. Era una ambición que estaba estrechamente relacionada con su entusiasmo y admiración por los ideales wagnerianos de una nueva cultura. «Tú no puedes imaginar —escribe a Rohde sobre su relación con Wagner— lo cerca que estamos ahora y cómo coinciden nuestros planes» [18]. La alianza con Wagner colmaba sus aspiraciones y la oposición a su libro servía de estímulo para urgir la tarea que se había impuesto. Ritschl fue el primer sorprendido por el nuevo rumbo que tomaba el pensamiento de su pupilo. De una manera breve y concisa, sin irritación y con indulgencia, contesta el 14 de febrero a la carta de Nietzsche: «Soy demasiado viejo como para asomarme a orientaciones vitales e intelectuales totalmente nuevas... por naturaleza estoy totalmente dentro de la corriente *histórica* y de la consideración histórica de los asuntos humanos... Usted no puede exigir al "alejandrino" y al erudito que condene el *conocimiento* y vea *sólo* en el arte la fuerza liberadora, salvadora y transformadora del mundo» [19]. Nietzsche tuvo que darse cuenta que entre él y la vieja generación de filólogos se había abierto un abismo insuperable. Abandonar la ciencia y el conocimiento por el arte significaba para la ciencia filológica abrir el camino al diletantismo. Por eso Ritschl no podía estar de acuerdo en que solamente el arte y la filosofía podían ser los maestros de la humanidad, soslayando la historia y, sobre todo, su rama filológica. Nietzsche, sin embargo, estaba convencido de que todavía tendrían que pasar algunos decenios antes de que los filólogos

[15] GT, pp. 407-408.
[16] Carta a Ritschl del 30 de enero de 1872, CO II 262.
[17] Carta de Ritschl del 14 de febrero de 1872, KGB II/2, carta 285.
[18] Carta a Rohde del 28 de enero de 1872, CO II 260.
[19] Carta a Nietzsche del 14 de febrero de 1872, KGB II/2, 541s.

pudieran comprender el significado y el alcance de un libro como el suyo. No obstante, albergaba aún la esperanza de poder legitimar sus nuevas ideas desde la filología y probar ante los detractores que sus tesis sobre la tragedia no significaban una lucha abierta contra la historia y la filología. «Al contrario —escribe a Ritschl—: yo, como filólogo, me defiendo: como no *me* quieren admitir como filólogo, Rohde me representa a mí, al filólogo»[20].

La primera intervención de Rohde en favor de las ideas de Nietzsche, presentada en forma de breve reseña a la *Litterarisches Centralblatt*, de la que era colaborador, fue rechazada por el director de la revista von Zarncke. Nietzsche no puede ocultar su contrariedad al ver frustrado el primer intento de promoción de su obra en una publicación científica, primero porque la reseña le parecía excelente[21], segundo porque ya desde el primer momento se le comenzaban a cerrar las puertas de los foros científicos. Fue la primera derrota. «Ésta era la última posibilidad —escribe a von Gersdorff— de que una voz seria se pronunciase por mi libro en un órgano científico; ahora no espero nada, a no ser malignidades o estupideces. Cuento, sin embargo, con un curso lento a través de los siglos [...] Ciertas cosas eternas se hallan expresadas aquí por primera vez y ello tiene que resonar»[22]. Siguiendo el hilo de la primera recensión Rohde retoma las mismas ideas, ampliándolas, y elabora otra de varias páginas que por fin fue publicada en el «Suplemento Dominical» de una revista no especializada y proclive a los wagnerianos: la *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*.

Aquí Rohde evita el discurso propio de un filólogo y lo sustituye por una incondicional adhesión pasional a las tesis del amigo. Más que una recensión parece un «himno» de iniciación o una reproducción alegórica del libro y del éxtasis wagneriano. Nietzsche esperaba otra cosa, algo que ofreciese aquello que más necesitaba, es decir, la legitimación filológica de sus ideas y su obra. No estaba de acuerdo con la táctica que le había propuesto Rohde para la defensa de su libro: «*para mi* es necesario evitar todo aquello que huela a metafísica y a deducción [...] el éxito deseado debería ser que todos aquellos que se dedican a la Antigüedad sientan sobre todo el *deber* de leerlo»[23]. Rohde, por el contrario, consciente del talante del libro y de su alcance, creyó más oportuno dirigirse no a los filólogos sino a los espíritus artísticos y metafísicos y, sobre todo, a aquellos que sintonizaban con «las ideas maravillosamente harmoniosas» de Schopenhauer y Wagner. Esos dos espíritus poderosos y libres, capaces de revolucionar la cultura desde una teoría general del arte, irrumpían aquí con toda su magnificencia. La filosofía de Schopenhauer se confirmaba plenamente a sí misma en este libro, pues ofrecía un fundamento estético a los enigmas de la vida. La música de Wagner, que brotaba desde las profundidades de una comprensión artística del mundo, anunciaba la regeneración del espíritu trágico de los griegos y presagiaba

[20] Carta a Ritschl del 12 de agosto de 1972, CO II 250.

[21] Carta a Rohde del 4 de febrero de 1872, CO II 266-267. «Tu nota, querido amigo, es una auténtica pieza maestra de reflejo acortado y reducido del original, con la que estoy absolutamente de acuerdo. Incluso estoy extrañado... de cómo has conseguido tan hermosa, original y elegantemente realizar esa difícil tarea, y no sé como agradecerte por ello, a no ser admitiendo con total sinceridad que algo como esa nota no volveré a vivirlo una segunda vez [...] No te enfades por Zarncke [...], ese loco piensa que lo que a ti te importa es hacerme *a mí* un favor».

[22] Carta a Carl von Gersdorff del 4 de febrero de 1872, CO II 265.

[23] Carta a Rohde, mitad de febrero de 1872, CO II 271-272.

el renacimiento de una nueva cultura alemana. Rohde enmarcaba de este modo el significado profundo de la obra de Nietzsche y su destino: es una obra «que quiere invitar a todos aquellos que puedan comprender el proyecto cultural más grande de la época».

Las dos recensiones de Rohde, sobre todo la segunda, vienen a ser como paráfrasis clarificadoras de *El nacimiento de la tragedia*. Contribuyen a proporcionar una coherencia orgánica a las tesis teóricas que presenta y revelan lo que realmente es la obra de Nietzsche: una meditación genial y poética sobre la «concepción filosófica del arte» (la estética) y sobre su destino en el mundo dominado por la ciencia. Frente a la ciencia y la «lógica soberana» Rohde resalta sus límites, en la medida en que no puede negar ni controlar «la profundidad insondable de ese mundo de las cosas más reales», y se declara partidario de las fuerzas y posibilidades del arte ínsitas en estratos más profundos. A aquella categoría de sabios que se limitan a concentrarse en lo insignificante y efímero, Rohde les invita a que, al menos, «crean que hay muchas cosas maravillosas» que merecen la pena y que escapan al control de la propia ciencia.

2. WILAMOWITZ Y LA DEFENSA DE LA CIENCIA FILOLÓGICA

Pocos días después de la publicación de la reseña laudatoria de Rohde sobre la obra de Nietzsche, se rompió el silencio de la filología más ortodoxa y se desató abiertamente la disputa sobre el origen de la tragedia. *¡Filología del Futuro! Respuesta a* El nacimiento de la tragedia *de F. Nietzsche*. Éste era el título del panfleto del joven filólogo Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff publicado en Berlín el 1 de junio de 1872. En el mismo título, *¡Filología del Futuro!* (*Zukunftsphilologie!*), se aprecia ya la mordacidad e ironía del autor con su sarcástica alusión a la *Zukunftsmusik,* a la «música del futuro» de Wagner, despreciada por la cultura académica y formalista alemana. Tampoco hay que pasar por alto el énfasis que se pone en el grado académico: Wilamowitz es el Doctor en Filología, mientras que Nietzsche, que había obtenido su doctorado de una forma excepcional, se autodefine como «profesor ordinario». Pero, ¿quién era realmente ese «jovenzuelo berlinés», como le suele llamar Nietzsche, que arremete de una manera demoledora e insolente contra el autor de *El nacimiento de la tragedia*? ¿Qué razones y motivos empujaron a este recién doctorado de veinticuatro años a erigirse en un auténtico paladín de la filología del método histórico-crítico? ¿En qué se basan los argumentos y descalificaciones que esgrime contra el «traidor» Nietzsche?

A primera vista no hay motivos puramente científico-filológicos para explicar ese ataque tan virulento contra Nietzsche. Pero las recientes investigaciones[24] sobre el trasfondo de la disputa, unidas al propio testimonio de Wilamowitz en sus *Me-*

[24] Cfr. William Musgrave Calder III: «The Wilamowitz-Nietzsche Struggle: new documents and reappraisal», en *Nietzsche-Studien*, 12 (1983), pp. 214-254; Jaap Mansfeld: «The Wilamowitz-Nietzsche Struggle: another new document and some further comments», en *Nietzsche Studien*, 16 (1987), pp. 41-58. Son de especial interés las dos cartas de Wilamowitz, hasta ahora desconocidas, escritas en marzo y abril de 1872 y dirigidas a Carl Ludwig Peter (1808-1893) rector de Pforta, a quien había dedicado su tesis doctoral. Cfr. también W. M. Calder III (edt.): *Wilamowitz nach 50 Jahren*, Darmstadt, 1985.

morias[25], nos permiten aclarar las motivaciones de una polémica que concitó múltiples adhesiones y no menos deserciones. En primer lugar, es sorprendente que Wilamowitz someta a crítica *todo*, o casi todo, el contenido de *El nacimiento de la tragedia* y que no sea capaz de comprender cuánto pueden la genialidad filosófica y la mirada del arte cuando la ciencia se detiene. No quiere, o se niega a percibir aquello que ha hecho de este libro el comienzo de un movimiento inmensamente productivo y no es capaz de apreciar el sentido de pensamientos que se ocultan tal vez por una exaltada intuición. Ataca el tono del libro, su estilo —una mezcla de estilo periodístico, predicador, y lleno de imprecisiones—, su lógica y, sobre todo, su falta de formación científica. Presenta a Nietzsche como un filólogo mediocre, ignorante y deshonesto que no conoce a Homero, interpreta mal a Eurípides porque tampoco lo conoce, e ignora a los trágicos. Con una lluvia de citas griegas e imitando el estilo arcaico de Jakob Grimm, para demostrar su estatus y su buen hacer de filólogo, quiere probar que las tesis del «señor Nietzsche» sobre el sátiro, el sueño, la música y la historia literaria de la Antigüedad griega son la expresión de un charlatán ignorante.

¿Por qué Wilamowitz arremetió en nombre de la filología académica contra aquella fuerza prodigiosa que parecía desbordar la cultura alemana no académica? Llama la atención, sobre todo, el hecho de que Wilamowitz admita en algunas de sus cartas a sus colegas, antes de que se desatase la disputa, una cierta predisposición artística en el filólogo y la necesidad de ciertas dosis de intuición, si bien «lo histórico y lo intuitivo son dos procedimientos diferentes; y para justificar algo de un modo científico presupone naturalmente que uno no tenga presuposiciones. Pero lejos de mí —continúa Wilamowitz— negar que sea infructuoso un modo de proceder desde el punto de vista artístico y abstracto»[26]. Si para él la intuición puede proporcionar excelentes resultados, ¿por qué niega esa posibilidad a Nietzsche? Es cierto que desde un punto de vista puramente científico la obra de Nietzsche podía dar pie a algunos malentendidos, pero nada justifica la desproporción del ataque y su ensañamiento destructivo, a no ser que hubiese razones de otro tipo, sobre todo de carácter personal, que expliquen esa manía y desprecio hacia Nietzsche. Y ciertamente las hubo.

Wilamowitz y Nietzsche habían estudiado y coincidido en la más prestigiosa escuela alemana de la época: Pforta. Es posible que llegara a sentir una cierta animadversión hacia Nietzsche por las continuas alabanzas que hacían sus maestros sobre su capacidad. El mismo Wilamowitz nos lo recuerda en sus memorias: «Nietzsche había sido considerado como algo excepcional, incluso insólito, a quien nosotros, algo más jóvenes, mirábamos con veneración. Pero no sin cierta reserva... En aquella época no estaba en condiciones de juzgarlo; Usener lo había elogiado mucho en el seminario, al comienzo todos estábamos orgullosos de ser su compañero de escuela»[27]. Probablemente esa admiración fue convirtiéndose en rechazo ante las preferencias y atenciones que sus maestros tenían con Nietzsche. Esto puede explicar muchos de los *argumenta ad hominem* que utiliza en su panfleto. Como ejemplo, le recuerda a Nietzsche el suspenso que tuvo en matemáticas en su último

[25] *Erinnerungen*, especialmente pp. 128-130.
[26] Carta a W. Borman del 4 de diciembre de 1869. Cfr. Calder III, *op. cit.*, p. 231.
[27] *Erinnerungen*, p. 129.

año de Pforta, algo que estrictamente le hubiese impedido graduarse[28], para demostrar la falta de capacidad de Nietzsche en una materia tan importante: nadie puede salir de Pforta siendo un ignorante en las ciencias matemáticas. Más tarde confesaría: «No comprendo cómo se puede justificar este nepotismo, este inaudito favoritismo hacia un novel»[29].

Nietzsche, ciertamente, tuvo en Ritschl a su gran benefactor. Le publicaba sus trabajos en la prestigiosa revista *Rheinisches Museum*, en la que Wilamowitz, tal vez por despecho, se negó siempre a publicar; él le promovió a la cátedra de Basilea cuando apenas contaba veinticinco años, sin haber escrito o publicado una tesis doctoral, como lo había hecho Wilamowitz. Además, se le dispensó del examen final temático. Todo esto no lo podía soportar la ambición académica de alguien que llegaría a ser *princeps philologorum*. Tampoco hay que olvidar la famosa *Philologenkrieg* («la guerra de los filólogos») que se desató en 1864-1865 en Bonn entre Ritschl y Otto Jahn, dividiendo al mundo de la filología. Wilamowitz adoraba a Jahn. Su temperamento prusiano le impulsaba con facilidad a mantener lealtades casi heroicas, pero en aquel ambiente académico tomar partido por uno significaba odiar al otro. Nietzsche se había puesto al lado de Ritschl y poco tiempo después se encontraría con su maestro en Leipzig[30]. Para Wilamowitz esto representaba un oportunismo inmoral y una predisposición a que se pagase su fidelidad con una cátedra y con el doctorado *honoris causa* por Leipzig. Si a esto unimos la alusión crítica de Nietzsche a Jahn, antiguo alumno de Pforta, en *El nacimiento de la tragedia*[31], podemos comprender entonces la reacción de Wilamowitz: «Nietzsche había despertado mi desdeño moral, sobre todo por su actitud descarada respecto a Otto Jahn. En particular, me parecía que hubiese insultado a todo lo que había traído conmigo desde Pforta como algo sagrado e intocable. Uno de Pforta no debía violarlo»[32]. Por eso recrimina a Nietzsche en *¡Filología del Futuro!*: «¡Qué deshonor hace Usted señor Nietzsche a la madre Pforta!».

Estas motivaciones de carácter personal pueden aclarar la forma y el talante de la respuesta visceral del joven Wilamowitz. Sin embargo, tampoco hay que olvidar el clima académico de enfrentamientos en el que se veía inmersa la propia ciencia filológica. Ya en 1833, el mayor exponente de la filología exegética y textual alemana, G. Hermann (1772-1848), se había enfrentado en una sonada disputa académica (la *Eumenidenstreit*) al joven colega G. Otfried Müller (1797-1840), que defendía un nuevo espíritu *historicista*, más interesado en el contexto de los fenómenos

[28] Cfr. C. P. Janz, *op. cit.*, p. 66; Reiner Bohley: «Ueber die Landesschule zur Pforte: Materialen aus der Schulzeit Nietzsches», en *Nietzsche Studien*, 5 (1976), pp. 298-320; Sander L. Gilmann: «Pforta zur Zeit Nietzsches», en *Nietzsche Studien*, 8 (1979), pp. 398-426. Cfr. M, af. 195.

[29] *Erinnerungen*, p. 129.

[30] Wilamowitz interpreta este hecho como una verdadera deserción, lo cual históricamente no es correcto, pues Nietzsche había decidido marchar a Leipzig antes de que lo hiciese Ritschl, ya que le atraía la vida singular de la ciudad. En sus *Memorias* escribe Wilamowitz: «Nietzsche había seguido a Ritschl desde Bonn a Leipzig (de aquí el ataque contra Jahn), y gracias a él obtuvo un puesto como profesor en Basilea y el título de doctor *honoris causa*» (*Erinnerungen*, p. 129).

[31] Aquí Nietzsche se refiere en realidad a un artículo sobre Mozart que Jahn había escrito contra Wagner. Este asunto lo comenta en carta a Rohde del 8 de octubre de 1868. La alusión crítica a Jahn le dolió profundamente, pues hacía poco tiempo que había muerto. Wilamowitz se había quedado profesionalmente sin su más directo benefactor.

[32] *Erinnerungen*, p. 129

religiosos y literarios de la antigua Grecia[33]. Posteriormente, en 1872, de nuevo se repetía la misma escena: los principios de la escuela historicista enarbolados por las argumentaciones objetivas de Wilamowitz trataban de cerrar el paso a una nueva corriente que partiendo de presupuestos estéticos y románticos se proponía interpretar el mundo griego antiguo desde las «ideas» y la intuición. Pero en este caso concreto, la pasión y el fanatismo de un joven filólogo como Wilamowitz, que se enorgullecía de «blandir la espada en la aventura de los mirtos»[34], fueron instrumentalizados por otros para defender los métodos de una ciencia, el riguroso criticismo textual y el uso responsable de las fuentes, que se veían amenazados por la intuiciones fantásticas de un diletante.

Desde la serenidad de su madurez, el propio Wilamowitz confiesa que no había tenido intenciones serias de escribir algo como lo que había escrito: «Fue Rudolf Schöll el que me indujo a una prematura aparición en público; por mí sólo no lo hubiera hecho. La aparición de *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche me puso furioso. En ese estado de ánimo me encontró Schöll, que se inclinaba más bien a la burla, y me animó a escribir una recensión para incluirla en la *Göttinger Anzeigen*. Me dejé convencer y escribí en Markowitz la *Filología del Futuro*, casi sin libros. Schöll quedó satisfecho, aunque dijo que no era muy apropiada para los *Anzeigen*, pero que tenía que ser publicada. Encontré rápidamente un editor y yo mismo pagué la edición, recuperando el dinero por la venta de la segunda parte a la que me indujo la *Pseudofilología* de Rohde». Un poco más adelante prosigue: «Mi escrito no tenía que haber sido publicado. La absurda ortografía, a la que me había aferrado siguiendo a Jakob Grimm, tuvo que parecer algo grotesco... Era un muchacho obstinado, completamente inconsciente de su pretensiosa presentación en público» [35].

Nietzsche y Rohde tenían entonces razón al pensar que alguien debía de estar detrás de aquel joven filólogo que hacía pocos meses había hecho una visita de cortesía al propio Nietzsche en Naumburg. No podían comprender que una firma irrelevante se hubiera atrevido a lanzarse a la arena de la polémica. Por eso llegaron a hablar de una «conjura berlinesa» e incluso, exageradamente, de una conspiración «judía»[36]. Todo parece mucho más sencillo. Rudolf Schöll (1844-1893), por entonces *Dozent* en

[33] En su réplica a Wilamowitz E. Rohde pone de relieve las afinidades de Nietzsche con Müller y F. Gottlieb Welcker (1784-1868), los cuales defendían tesis no racionalistas sobre la teoría de las divinidades griegas. Wilamowitz enarboló la bandera de la filología más ortodoxa de Hermann, aunque con los años se fue distanciando de éste. Sobre la historia de esta época nos remitimos a la obra de Wilamowitz, *Geschichte der Philologie* (Leipzig, 1959), en la que curiosamente no se nombra para nada a Nietzsche, lo que demuestra el resentimiento implacable hacia él.

[34] Éste era el lema de la Asociación de Filólogos de Bonn. En sus *Memorias* nos dice que él seguía su *démone*: «lealmente y con coraje llevaba "la espada en la aventura de los mirtos", en defensa de mi ciencia que veía en peligro. Debía soportar las consecuencias de todo ello» (p. 130).

[35] *Erinnerungen*, pp. 129-130. En carta a E. Howald (1 de julio de 1820), publicada por Jaap Mansfeld (*op. cit.*, pp. 52-54) proporciona otros pequeños detalles, como por ejemplo que fue el mismo Schöll el que le sugirió que publicase su escrito como un panfleto. El editor no académico, Borntraeger, conocido suyo, se lo publicó. De la misma carta se colige que el modelo se lo proporcionó el *Anti-Goeze*, 11 panfletos virulentos dirigidos por Lessing en 1778 a J. M. Goeze.

[36] Esta ocurrencia irresponsable de von Gersdorff tiene poco fundamento histórico, en opinión de M. Calder III. Es posible que se viera alguna vez a Wilamowitz en los círculos literarios judíos, pero de ahí a decir que se trataba de una venganza de los judíos berlineses... Realmente no dejaba de ser un argumento desafortunado para descalificar al autor del panfleto. El mismo Nietzsche se contagia de esa atmosfera de desprecio. Dirigiéndose a G. Krug dice: «¿Has leído el Wilamo-Wisch o

Berlín, tenía también motivos personales para instigar a Wilamowitz contra Nietzsche. Él había sido uno de los candidatos, junto con Nietzsche, para ocupar la plaza de profesor de filología en Basilea[37]. Nietzsche ganó y él perdió. Pero lo que más le irritó fue que Ritschl, del que había sido alumno, no escribiese ni una sola palabra en su favor y se inclinase por un candidato que ni siquiera tenía el doctorado. Sin arriesgar personalmente nada, vio en el brillante y fogoso Wilamowitz un instrumento inmejorable para su peculiar venganza.

Esto explica la primera reacción de Nietzsche ante el escrito de Wilamowitz. La tensión generada y las expectativas ante el silencio de sus colegas se tornan ahora en desconcierto por el origen del panfleto. Las primeras noticias sobre su publicación las recibió de su amigo Carl Freiherr von Gersdorff. Nietzsche, consternado al conocer quién era el autor, responde: «¡Lástima que se trate precisamente de Wilamowitz! Sabrás que el otoño pasado me vino a ver como un amigo. Entonces pensé que si *él*, dado su talento y su gran entusiasmo, hubiese estado dentro de un ambiente adecuado y bajo una buena influencia, hubiera alcanzado ese grado de altura que realmente mi libro presupone [...] ¿Por qué tenía que ser precisamente Wilamowitz?»[38]. El nerviosismo de Nietzsche ante la primera reacción del mundo académico frente a su obra desapareció al conocer el contenido del escrito. «Ni soy tan ignorante como el autor dice, ni tan falto de amor a la verdad; la pobre erudición de que hace gala hay que haberla asimilado algo más para poder levantar la voz en tales problemas. Con las más descaradas interpretaciones logra lo que quiere. Además, me ha leído mal, ya que no entiende ni el conjunto ni los detalles. Tiene que ser alguien muy poco maduro. Evidentemente se le ha utilizado, estimulado y aguijoneado: todo respira Berlín»[39].

Nietzsche estaba convencido de que todo era una trama para destruirle, y estaba persuadido de que el «desvarío distorsionador» del panfleto y la insolencia de Wilamowitz habían sido posibles por la creencia de que él estaba completamente *aislado* y de que ningún verdadero filólogo sería capaz de compartir sus ideas y, menos aún, de salir en su defensa. Por eso era necesario actuar con rapidez y refutar filológicamente las objeciones esgrimidas contra su escrito, a fin de paliar el gran influjo que podría tener un escrito «lleno de mentiras y de engaños». El «mozuelo berlinés» necesitaba un castigo público como escarmiento a la osadía propia de un escolar inconsciente instigado por sus superiores. «No hay más remedio que sacrificarle —escribe Nietzsche a Rohde—, aun cuando es seguro que el jovenzuelo ha sido seducido [...] En recompensa recibirá una cátedra en cualquier sitio y será feliz... debes considerar al joven crítico como un *tipo*»[40]. Pero la «ejecución» debía de ser estrictamente «filológica» y para ello Nietzsche contaba con su incondicional amigo E. Rohde, un filólogo de reconocido prestigio, que asumirá la tarea de probar con argumentos filo-

(Wilam Ohne Witz) [*Wisch*, quiere decir «papelote», *ohne Witz*, «sin espíritu»]. ¡Qué chiquillo malo de presunción judaica! ¡Pero tendrá su lección! Carta del 24 de julio de 1872, CO II 314.

[37] Cfr. C. P. Janz: *F. Nietzsche. 2. Los diez años de Basilea*, Alianza Universidad, Madrid, 1981, pp. 50 ss.

[38] Carta a Gersdorff del 3 de junio de 1872, CO II 296. En la carta a Rohde del 8 de junio de 1872, CO II 297, hace alusión también a la visita que le hizo Wilamowitz: «Figúrate que el otoño pasado me visitó en Naumburg, en forma respetuosa, y que yo mismo le aconsejé que tomara en serio un trabajo mío que aparecería en breve. A su manera, no hay duda, ha seguido mi consejo».

[39] Carta a Rohde del 8 de junio de 1872, CO II 297.

[40] Ibíd., p. 8.

lógicos «la clarividencia y la profundidad de visión» de las tesis de su amigo. Parecía la única salida.» «La cosa más inesperada, que producirá terror, es que un filólogo conocido se atreva a ponerse de mi parte: pensar que esto no podría ocurrir jamás ha hecho que el jovenzuelo berlinés asumiese un tono tan insolente»[41]. Entre tanto, y mientras los dos amigos preparan su propia estrategia para responder a las críticas de Wilamowitz, Richard Wagner, con crédito único e inconmensurable, sale en defensa de la obra de Nietzsche. Al fin y al cabo defender a Nietzsche era como defenderse a sí mismo y al mismo tiempo justificar su propio proyecto.

3. RICHARD WAGNER CONTRA LA FILOLOGÍA

La carta abierta[42] que Richard Wagner escribió a Nietzsche, por iniciativa propia y para solidarizarse con el joven amigo, no fue más que un desafío poco inteligente al estamento académico. Su núcleo principal trata de enfatizar que la ciencia clásica contemporánea desdeña el contacto con la vida literaria y artística del momento. El mejor ejemplo, la elaborada parafernalia de cientificismo que epitomiza el panfleto de Wilamowitz. Por el contrario, Nietzsche es enaltecido no tanto por sus preclaras intuiciones sobre la tragedia griega, sino «por hablarnos a nosotros y no a los científicos».

El punto de vista de Wagner sobre el aislamiento hermético de la filología clásica era algo inapelable, pero uno de los efectos de su argumentación suponía inexorablemente dar la razón a Wilamowitz al tratar de distanciar a Nietzsche y a su libro de la comunidad filológica. Todo lo contrario de lo que Nietzsche había pensado para defenderse estratégicamente y para demostrar que él también era un filólogo. Realmente flaco favor le había hecho Wagner al irrumpir con su intervención en una disputa que quería ser llevada al terreno filológico. Las argumentaciones de Wilamowitz había que refutarlas con sus propias armas y no con la sombra de Wagner, cuya posición contra la filología era algo notorio; además, el maestro de la «música del futuro» estaba ya descalificado de antemano al ser juez y parte. E. Newman, biógrafo de Wagner, ha llegado a decir que «cualquier daño que se hubiera podido hacer a Nietzsche en círculos académicos por el ataque de Wilamowitz tuvo que haber sido un picadura de pulga comparado con el perjuicio que le ocasionó la torpe defensa de Wagner»[43]. Parece excesivo, pero no obstante el propio Nietzsche era completamente consciente de que la publicación de su libro le comprometería a él mismo ante los ojos de sus colegas. Y ahora, al salir en su defensa el propio Wagner, se ponía públicamente de manifiesto que *El nacimiento de la tragedia, desde el espíritu de la música* había sido la contribución más directa a los ideales de Bayreuth, una meditación y teorización sobre las emociones musicales wagnerianas desde la perspectiva del arte occidental. El

[41] Carta a Rohde del 18 de junio de 1872, CO II 300-301.

[42] La carta fue publicada por Fritzsch, su fiel editor, en la misma revista en la que Rohde publicó su reseña: la *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*. Está fechada en Bayreuth el 12 de junio, por lo tanto pocos días después de la publicación del panfleto de Wilamowitz.

[43] Newman, E., *The Life of Richard Wagner. IV*, Cambridge, 1976, p. 369. J. P. Stern al comentar la observación de Newman señala que «él mismo [Nietzsche] anticipó el "daño" desde el principio, y el daño fue después de todo autoinfligido» (Silk, M. S., y Stern, J. P., *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, p. 97).

propio Nietzsche sabía que «sus palabras tendrían un efecto distinto del que él esperaba, dada la tosquedad de nuestra pandilla de filólogos» [44]. Sin embargo, era tan grande la admiración y veneración que sentía por el divino Maestro en esta época que sus pensamientos e ideas eran como centellas desprendidas del astro Wagner. «Si yo considero que tengo razón en la cuestión principal, esto sólo quiere decir que Usted con *su arte* debe tener razón eternamente. En cada página encontrará que busco únicamente agradecerle por todo lo que me ha dado; tan sólo me queda la duda de si verdaderamente he sentido de manera justa lo que Usted me ha dado» [45]. Esa entrega y fidelidad de Nietzsche al que había sido el «gran benefactor» de su vida fue aprovechada por Wagner como un instrumento providencial para una legitimación teórica del drama musical que, hasta entonces, le había sido negada por el mundo académico. El encuentro con Nietzsche, profesor de filología clásica, le había abierto la esperanza de fundar sólidamente su arte en el modelo de la Antigüedad griega. «Lo que esperamos de Usted —así termina la carta abierta de Wagner— sólo puede ser tarea de toda una vida, de la vida de un hombre del que tenemos extrema necesidad».

La reacción de Nietzsche a la carta de Wagner es un canto de exaltación lírica. Es un día «entre los más luminosos» de su vida porque realmente tiene el profundo sentimiento «de no estar solo y de vivir con maravillosa alegría lo que la más favorable de las suertes me ha concedido vivir: la pura, inmerecida benevolencia y la fuerte y amorosa protección del más poderoso de todos los espíritus. Usted me da el tiempo de madurar para realizar mi tarea, mejor dicho, arranca Usted mismo con mano benigna de mi camino las malas hierbas hostiles y resistentes. Frente a todo esto yo no soy otra cosa que futuro» [46]. Al margen de ese entusiasmo incondicional, propio de la colectividad wagneriana, que veía en la autoridad del propio Wagner su razón de existir, es difícil pensar que ellos mismos no se dieran cuenta de que la carta del maestro era un cúmulo de desaciertos, fruto de la más petulante arrogancia. El propio Ritschl, que a pesar de todo seguía sintiendo una especial predilección por Nietzsche, le advierte de lo peligroso que puede ser para su futura carrera esta intervención: «Siento mucho que un hombre tan importante haya opinado sobre cosas de las que él no entiende nada; y lo siento mucho más por Usted debido a que en esta batalla contra el panfleto crítico de Wilamowitz no utilice armas mejores y que con su arrogancia al escribir sobre cosas que están fuera de su competencia, más que ayudarle probablemente le han hecho daño a Usted. Mi firme opinión es que el único camino es una refutación científica del panfleto de Wilamowitz» [47]. Y ésa era, ciertamente, la defensa que con tanto esmero había comenzado a preparar Nietzsche por medio de Rohde.

4. ERWIN ROHDE CONTRA WILAMOWITZ

Para responder a la invectiva de Wilamowitz, los dos amigos prepararon intensamente a través de una correspondencia fluida la estrategia a seguir. Es indudable que

[44] Carta a Rohde del 18 de junio de 1872, CO II 300-301.
[45] Carta a Wagner del 2 de enero de 1872, CO II 253.
[46] Carta a Wagner del 24 de junio de 1872, CO II 303-304.
[47] Carta a Nietzsche del 2 de julio de 1872, KGB, III/4 33, carta 335.

Rohde, «el ángel vengador de la filología», como lo llama Nietzsche, se dejó llevar, en parte, en la elaboración de su escrito por las sugerencias del admirado amigo. Según Nietzsche la respuesta había de ser netamente filológica, pero sin olvidar a los amigos no filólogos; tenía que quedar clara su posición sobre la Antigüedad clásica con profundidad y rigor; el contenido debía hacer referencia a consideraciones generales sobre su actividad filológica; y era importante, sobre todo, que el escrito fuese dirigido en forma de misiva a Richard Wagner. ¿Por qué dirigir el escrito a alguien que concitaba las iras de los filólogos? ¿No era realmente una nueva provocación y un desaire a la respetada corporación de los filólogos? Es evidente que Nietzsche no quiere disociar, ni siquiera en su defensa, los ideales wagnerianos y sus tesis sobre la tragedia. «Podrás explicar —escribe a Rohde— más o menos al principio por qué te diriges a Wagner y no, por ejemplo, a un congreso de filólogos, es decir, porque actualmente no hay ninguna sede más alta que pueda dar a nuestros estudios sobre la Antigüedad una eficacia ideal. Luego podrás hablar de nuestras experiencias en Bayreuth y de nuestras esperanzas y, de esta forma, justificar nuestros estudios sobre la Antigüedad con ese "¡Despertaros! Se está haciendo de día"... Después de una larga introducción general dirigida a Wagner, quizá podías hacer una pausa y, pidiendo disculpas, atenerte a la ejecución [de Wilamowitz]»[48]. No parece, por tanto, que Nietzsche tuviese la intención de atenerse a lo que él había considerado como preferente, es decir, una defensa «netamente filológica», ya que recomienda insistentemente a Rohde que no abuse del aparato filológico y de las citas, a fin de que sus amigos no filólogos puedan comprender y aprender algo de su escrito. De antemano, estaba ya poniendo a Rohde ante una incómoda alternativa y una no menos difícil tarea: demostrar frente a los filólogos, es decir, contra sí mismo, que Nietzsche actuaba como un «verdadero» filólogo.

El siguiente paso, en este caso de suma importancia, era buscar un órgano adecuado para publicar la defensa de Rohde. Wilamowitz había utilizado como argumento para desprestigiar la anterior recensión de Rohde, el hecho de que se publicase en un suplemento dominical. Por eso había que tratar por todos los medios de que un trabajo filológico, escrito por un filólogo, se publicase en una revista especializada. Nietzsche recurre ingenuamente, y sobre todo después de la carta abierta de Wagner, a la benevolencia del viejo Ritschl, buscando una recomendación. «Tengo un favor que pedirle, honorable señor consejero privado —escribe a Ritschl—, confiándome en ello al afecto que siente por mí. Me gustaría que el escrito de Rohde... fuese publicado por Teubner, a fin de que luego se lanzase al gran mercado filológico. Es decir, *no* quiero tener que recurrir de nuevo a un editor musical (como Fritzsch)»[49]. La editorial Teubner de Leipzig, la más prestigiosa en escritos filológicos, rechaza la publicación. Parecía algo obvio, pues por una parte un escrito de esas características estaba destinado al fracaso comercial, pero además ¿quién iba a arriesgarse a publicar algo que era ofensivo para la propia filología? El viejo Ritschl podía reconocer imparcialmente el entusiasmo de Nietzsche y sus brillantes intuiciones, pero no podía ponerse a su lado sin traicionar sus principios. Al final, Nietzsche tuvo que recurrir de nuevo a la casa editorial musical de Wagner, siendo consciente de que el alegato en favor de sus tesis perdería todo el peso científico. Lacónicamente y con cierto sentimiento de derrota escribe a Rohde: «Querido ami-

[48] Carta a Rohde del 18 de junio de 1872, CO II 300-301.
[49] Carta a Ritschl del 26 de junio de 1872, CO II 305.

go, ¿estás de acuerdo, entonces, con que contemos con Fritzsch? Créeme, ¡no hay tanta prisa con la carta abierta! Tómalo con calma, pero ¡trata a los filólogos con el mayor estilo!»[50]. Eso significaba ya una victoria para Wilamowitz, y una nueva derrota para Nietzsche.

Por fin, después de casi cinco meses de la publicación del panfleto de Wilamowitz, aparece el 15 de octubre de 1872 (cumpleaños de Nietzsche) la respuesta de Rohde bajo el título de *Pseudofilología* y como «Carta abierta de un filólogo a R. Wagner». El título en alemán, *Afterphilologie*, fue un invento del teólogo Franz Overbeck, amigo de Nietzsche, y éste se lo sugirió a Rohde que lo aceptó a regañadientes por ser demasiado «grisáceo»[51]. Al propio Wagner le pareció un título horrible. En alemán, *Afterphilologie* tiene un sentido equívoco fundado en el doble uso de «*After*»: como prefijo peyorativo lo encontramos en palabras como *Afterdichter*, «poetastro» (Schopenhauer utilizó el término *Afterphilosophie* para ironizar sobre la filosofía académica); como sustantivo, *der After*, significa, «trasero», «ano». Para Nietzsche el título tenía un aire «aristofanesco» y era adecuado tanto para calificar la «falsa» filología como para replicar al texto griego que encabeza el panfleto de Wilamowitz[52].

Que Rohde no estaba satisfecho con su trabajo y que tuvo no pocos remordimientos por la tarea que le había sido encomendada por su amigo es algo que hoy podemos apreciar más claramente[53]. El mismo Wilamowitz detecta esa incomodidad: «debo reconocer que no ha tenido que ser fácil para el señor E. R. el *sacrificium intellectus* que le exigía la nueva religión. Se aprecia claramente que él suspira bajo la constricción de tener que encontrar que todo en su amigo es verdadero y bello»[54]. ¿Sacrifica

[50] Carta a Rohde del 7 de julio de 1872, CO II 306-307. Estas palabras derrotistas de Nietzsche pueden explicar por qué se dejaron pasar casi cinco meses hasta que Rohde publicó su escrito.

[51] Nietzsche le había ya propuesto el título en su carta del 16 de julio de 1872, CO II 308s.: «He aquí el título, querido amigo, un hallazgo de mi coinquilino profesor Overbeck que ha sido acogido con júbilo y gritos de risa: "La pseudofilología del Dr. U. v. Wilamowitz-Möllendorff. Carta abierta de un filólogo a Richard Wagner". Tu nombre lo pondrás al final de la carta, sólo al *final* (completo y con todos los honores). En la conclusión puedes darte el gusto de apostrofar alguna vez a Wilamowitz como "pseudofilólogo". Para nosotros él es el representante de una "falsa" filología, y con tu escrito debes tratar de convencer de ello también a los otros filólogos». Ante las reticencias de Rohde sobre el título, Nietzsche le tranquiliza en la carta del 2 de agosto de 1872, CO II 324: «El problema del título lo hemos discutido largamente entre Overbeck, Romundt y yo, convenciéndonos de su total inocencia. Existen formas populares como "pseudoarte", etc. Te ruego, para prevenir, que des en la primera página una breve definición y delimitación de la palabra *Afterphilologie*; de esta manera tranquilizaremos a las conciencias delicadas».

[52] Wilamowitz había escrito su tesis doctoral sobre la Comedia Antigua y para introducir su *¡Filología del Futuro!* trae a la memoria un fragmento de Aristófanes (frg. 180 Dindorf).

[53] La edición crítica de Colli-Montinari de la correspondencia entre Nietzsche-Rohde, libre de la censura de la hermana de Nietzsche, Elisabeth Föster-Nietzsche, nos permite hoy conocer mejor el trasfondo de la polémica. Otra fuente de gran interés es la correspondencia Rohde-Otto Ribbeck cedida por la nieta de Rohde Hedwig Däuble-Rohde. Cfr. Hedwig, «Nietzsche und Erwin Rohde», en *Nietzsche-Studien*, 5 (1976), pp. 321-353. William M. Calder III, *op. cit.*, ha publicado tres de esas cartas en las que Rohde reconoce el error que ha cometido profesionalmente.

[54] *¡Filología del futuro!*, p. 953. Un poco más adelante, Wilamowitz vaticina que no tardarán en «tirarse de los pelos» los dos filólogos del futuro. En realidad casi toda la segunda parte de *¡Filología del Futuro!* trata de poner en evidencia que los argumentos filológicos de Rohde poco tienen que ver con la defensa de su amigo.

realmente Rohde su libertad científica en aras de su amistad con Nietzsche y de su fidelidad al espíritu wagneriano? ¿No parece defender una causa que él en su fuero interno no aprobaba? Es significativo que Nietzsche tarde en recibir el escrito de Rohde y que lo reciba sin ninguna misiva especial. Es bastante sintomático que firme su escrito casi de una forma anónima con las iniciales E. R., en contra de lo que le había recomendado el propio Nietzsche. Un testimonio revelador, que nos descubre los sentimientos ocultos de Rohde ante aquel conflicto personal, es la correspondencia con Otto Ribbeck, su maestro en Kiel. En carta del 5-11-72 le comenta la reciente publicación de su escrito: «¿Qué voy a decir sobre eso? Yo no he acometido verdaderamente esta empresa "*d'un coeur léger*", sino que sabía y sé que el único éxito que vamos a conseguir tanto yo como Nietzsche es entrar en el libro negro donde se encuentran los nombres de los locos desesperados que se quieren dejar ilustrar por la extraordinaria "época actual". [...] Sin exagerar, el único predicado que se le puede atribuir a tal empresa es el de *locura*. Sé perfectamente que el peor obstáculo que podría poner un enemigo mío en mi carrera es el haber tomado partido por Nietzsche [...] Te aseguro que no *podía* hacer decididamente otra cosa»[55]. Rohde sacrificaba el futuro de su carrera profesional por amistad; no podía permanecer callado mientras su amigo, al que quería profundamente, era tratado como un «criminal» por sus colegas. Había escrito precisamente por eso la *Pseudofilología*, para defender aquellas razones íntimas por las que su amigo había escrito aquel libro, pero sabía que había ido demasiado lejos en una polémica que no podía beneficiarle ni a él ni a Nietzsche, como realmente así fue.

El mismo Nietzsche también era consciente de ese «sacrificio» que le había exigido al amigo y de que su generosa entrega le haría caer en un auténtico «nido de víboras». Nietzsche confiesa que Rohde se había resistido hasta al final, y que es posible que sólo el ejemplo de Wagner le hubiese impulsado a hacer lo que hizo[56]. «Lo que tú has hecho por mí no puedo expresarlo con palabras; ni yo mismo hubiera sido capaz de hacer algo semejante; pero sé bien que no hay otra persona de la que pudiera esperar tal prueba de amistad... Cada vez me doy más cuenta *a posteriori* de lo repulsivo y desagradable del ataque, pues siento lo que tú has tenido que sufrir con ello»[57]. Pero esa prueba de amistad es todavía más sublime porque lo que ha hecho por él es como si lo hubiese hecho por Wagner, porque «tu escrito proporciona un giro decisivo en la posición de Wagner respecto a los ambientes académicos alemanes». A los ojos de Nietzsche su respuesta había proporcionado no sólo una demostración de solidaridad por la causa, sino una reivindicación del argumento del libro. Pero lo que le agrada sobremanera es «el tono fundamental, profundo y clamoroso como una poderosa cascada, que consagra a toda polémica y le da un aire de grandeza, ese tono de base en el que resuenan como en un acorde amor, confianza, valor, fuerza, dolor, victoria y esperanza»[58]. Eso era todo, pues Nietzsche se resignaba ya al hecho de que la ortodoxia filológica no iba a ser movida por el escrito de Rohde ni podía «colmar este abismo desmesurado»[59] entre dos formas distintas de mirar la An-

[55] Cfr. William M. Calder III, *op. cit.*, pp. 242 ss.

[56] Carta a Wagner, mediados de noviembre de 1872, CO II 358-360: «Cuánto tiene que haber sufrido el pobre amigo [...] Se ha resistido hasta el final, pero Su ejemplo, amado Maestro, puede haberle dado la fuerza y la valentía para hacerlo».

[57] Carta a Rohde del 25 de octubre de 1872, CO II 344-346.

[58] Ibíd.

[59] Carta a Malwida von Meysenbug del 7 de noviembre de 1872, CO II 351-353.

tigüedad, la de la ciencia y la del arte. De hecho, uno de sus buenos amigos, Hermann Usener, un eminente especialista en religión y literatura griegas, decía a sus estudiantes que su libro «no contiene más que cosas absurdas que no sirven para nada; alguien que haya escrito cosas así ha muerto para la ciencia»[60].

5. EL DÍA DESPUÉS. CONSECUENCIAS DE LA POLÉMICA

El broche final en esta dura y aciaga polémica lo puso Wilamowitz. El escrito de Rohde no dejaba lugar a dudas de que Wilamowitz se encontraba frente a un especialista del mundo antiguo que en nombre de la ciencia filológica podía rebatir sus argumentos con una indiscutible seriedad metódica. Bajo el título *¡Filología del futuro! Segunda parte* publica Wilamowitz en febrero de 1873, desde Italia, su segundo panfleto con un lenguaje más moderado y menos estridente, a pesar de que esta vez era él mismo el que estaba en el ojo del huracán de la polémica. Aunque en esta ocasión admite tácitamente algunos errores puntuales, para él la defensa de Rohde seguía siendo un instrumento débil, por la simple razón de que no dice lo que piensa y pone por encima de la verdad la amistad incondicional hacia su amigo, constriñendo de esta forma su propia libertad científica. Por eso la fuerza de su argumentación va dirigida aquí a demostrar que, en el fondo, él y Rohde están de acuerdo en puntos esenciales que revelan la falta de consistencia de las tesis de Nietzsche.

Con este escrito se cierra la disputa. Wilamowitz, una vez más, consagra su fidelidad a la ciencia y a la causa de la verdad, que es lo que realmente «llena su vida», y deja que los dos amigos obstinados sigan adorando la imagen divina de Richard Wagner. La reacción de Nietzsche esta vez fue lacónica y frívola: «He leído la segunda producción de Wilamowitz —escribe a Rohde—. La encuentro muy divertida y se refuta completamente por sí misma»[61]. No añade ni una palabra más, salvo algunas recomendaciones a sus amigos más íntimos para que no leyesen este segundo escrito de Wilamowitz. En realidad, ya no eran necesarias más palabras. Aquella intensa y frenética disputa había marcado para siempre a aquellos tres jóvenes y apasionados filólogos, que tuvieron que soportar a lo largo de su vida como una lacra el fanatismo juvenil de sus ideas todavía inmaduras.

A Wilamowitz no se le perdonaría jamás[62] aquella heroica e insensata actitud frente a la obra de Nietzsche, algo, por otra parte, que no le habría de proporcionar «ni gloria, ni provecho, ni satisfacción»[63]. Rohde, al que reconocía como extraordinario filólogo, no volvió nunca más a hablarle. Tuvo que marchar a Italia para escapar de la furia que se desencadenó a sus espaldas. Él mismo reconoce en sus *Memorias* que ni siquiera esto sirvió para que cesase su hostigamiento y tuvo que «cargar con las consecuencias». No obstante, al final de su vida, reconocía haber

[60] Ibíd.

[61] Carta a Rohde del 22 de marzo de 1973, CO II 394-397.

[62] Un ejemplo de la difamación a la que fue sometido Wilamowitz lo encontramos en la obra de Hans Blüher (*U. von Wilamowitz und der deutsche Geist 1871-1915*, Berlín, 1916, pp. 30-31), en la que se le acusa de «homosexualidad». Citado por M. Calder III, *op. cit.*, p. 215.

[63] «No me arrepiento de haber consagrado y llevado a cabo una polémica, que verdaderamente no podría proporcionarme ni gloria, ni provecho, ni satisfacción». Cfr. *¡Filología del Futuro! Segunda parte*.

cometido un error en su apreciación sobre Nietzsche: se había enfrentado a *El nacimiento de la tragedia* como si se tratase de la obra de un científico, cuando en realidad era solamente la obra de un poeta, «de un profeta de una religión irreligiosa y de una filosofía no filosófica. Su propio demón lo justificaba: tenía la fuerza y el espíritu necesarios. El futuro dirá si la autodivinización y las blasfemias contra el socratismo y el cristianismo le darán la victoria»[64]. Pero a los profetas hay que *creerlos*, mientras que los científicos han de demostrar con pruebas aquello que dicen. Por eso, había invitado entonces a Nietzsche a que dejase consecuentemente la cátedra, pues el que renuncia a la ciencia no tiene derecho a seguir ostentando la condición de científico. Después de casi sesenta años, seguía creyendo que aquella disputa había sido un eslabón más de su defensa a ultranza de una ciencia filológica pura. Como testimonio quedaban los cerca de ochocientos escritos del más prestigioso helenista de la época, que ejercieron un gran influjo entre los especialistas en filología clásica y transformaron la filología alemana. Sin embargo, a lo largo de toda su vida el *princeps filologorum* parece que nunca pudo olvidar aquella primera aparición en público. Pocos días después de su muerte su hija encontró en la biblioteca paterna una pequeña caja. Contenía varias cartas de su madre, poesías escritas para él por sus hijos cuando eran pequeños y un ejemplar de su *¡Filología del futuro!*[65].

Rohde, por su parte, había sabido desde el principio que su alianza con Nietzsche y con Wagner sería un grave obstáculo para el desarrollo de su carrera como filólogo. Wilamowitz le había sentenciado públicamente ante sus colegas como un «traidor de su profesión» y esa recriminación había calado en las autoridades académicas. De hecho, entre 1873 y 1875 fue siempre pasado por alto en las listas para ocupar una cátedra de filología antigua en las universidades alemanas. Sólo en 1876, después de la conclusión de su primera gran obra, *Der griechische Roman und seine Vorläufen*, obtuvo un puesto en la Universidad de Jena, pequeña universidad de provincias[66]. Lo cierto es que Rohde nunca olvidaría a Wilamowitz, sobre todo por el daño que injustamente había causado al amigo y por haber provocado, en parte, que Nietzsche abandonase su dedicación a los estudios de la Antigüedad. Hedwig Däuble publicó hace unos años una carta inédita dirigida por Rohde a Elisabeth Förster-Nietzsche en 1894, cuando estaba preparando la biografía de su hermano, en la que se puede apreciar todavía un cierto resentimiento: «Le ruego encarecidamente que si me menciona en la biografía lo haga al menos de la forma más vaga posible. Soy muy sensible a cualquier tipo de publicidad que ataña a mi persona»[67]. En cuanto a sus relaciones con Nietzsche, la disputa marcó el comienzo de un paulatino distanciamiento. A partir de 1876 Rohde evitó cualquier encuentro con Nietzsche, tan sólo se volvieron a ver una vez en 1886 en Leipzig. Es posible que las causas haya que buscarlas en la creciente radicalización de las tesis de Nietzsche y en la incapacidad de Rohde de ayudarle; sin embargo, siempre pervivió latente aquella amistad exultante de su juventud. Pocos días antes de su derrumbamiento total, Nietzsche había dejado una nota incompleta dirigida a Rohde (la llamada «*Wahnsinnszettel*», «las notas de la locura») en la que se

[64] *Erinnerungen*, p. 130.

[65] Información obtenida por William M. Calder III de Dorthea Freifrau Hiller von Gaertringen. Cfr. *op. cit.*, p. 253.

[66] Cfr. Däuble, H., *op. cit.*, p. 330.

[67] Ibíd., p. 350.

decía: «me atrevo a colocarte a ti entre los dioses y junto a ti a la diosa más querida [...] [firma] Dioniso»[68].

Los efectos de la polémica no tardaron en dejarse notar en la propia actividad de Nietzsche. Al comenzar el semestre de invierno Nietzsche pudo comprobar que no tenía ni un estudiante: «¡Nuestros filólogos han desaparecido!... El hecho es fácil de explicar. De repente he llegado a tener tan mala fama entre mis colegas que nuestra pequeña universidad está sufriendo las consecuencias»[69]. Sin embargo, su dedicación a los temas filológicos y a la Antigüedad griega continuó unos años más, conservando todavía una cierta reputación como filólogo, a pesar de la sentencia de Wilamowitz y de la incomprensión de sus detractores. Nietzsche siguió buscando su propia identidad filosófica, pero el camino que conducía a la afirmación de esta identidad, pasaba necesariamente por desembarazarse de quienes habían sido sus mentores: las ideas de Schopenhauer y el ideal wagneriano. Era un camino duro y solitario, de rupturas e incomprensiones, un camino que el propio Nietzsche había asumido inexorablemente como un destino. En *El nacimiento de la tragedia* y en su posterior polémica había comenzado ya a experimentar lo que sería la alegoría profética de su propia aventura intelectual.

En junio de 1879 deja la cátedra de filología, en parte por su enfermedad, y en parte por la falta de apoyo que recibió de sus colegas. Wilamowitz trató de interpretar esa renuncia como la aceptación de la invitación que le había hecho en su *¡Filología del Futuro!*. De todas las maneras era el final de un proceso en el que había fracasado la posibilidad de unir la filología con la filosofía, el arte con la ciencia. Ya en 1875, un conjunto de sentencias no publicado, *Nosotros los filólogos*, había marcado el fin de su dedicación activa al helenismo y, al mismo tiempo, constituía su respuesta a los ataques de Wilamowitz: «la imitación [de la Antigüedad] no puede crear nada. Es solamente como creadores como nosotros seremos capaces de asimilar algo de los griegos». Años más tarde volvería de nuevo a enfrentarse de una forma crítica con la obra que había marcado su propio destino. A la tercera edición de *El nacimiento de la tragedia* (1886) le añade un *Ensayo de autocrítica*, una reflexión y reinterpretación de su primera experiencia desde la perspectiva de su pensamiento maduro. «¡Qué tipo de libro *imposible* tenía que resultar de una tarea tan contraria a la juventud! Construido todo él con vivencias propias, prematuras y demasiado verdes, que estaban todas rozando el umbral de lo comunicable»[70]. Era una obra cargada de romanticismo wagneriano y sin un «lenguaje propio» capaz de expresar sus intuiciones, «lo considero mal escrito, pesado, molesto, repleto de imágenes que exasperan y confunden, sentimental, acá y allá azucarado hasta lo femenino, desigual en el *tempo* [ritmo], sin voluntad de limpieza lógica, muy convencido y por ello dispensándose de dar demostraciones»[71]. El que hablaba entonces era una memoria rebosante de secretos y de preguntas, «una voz *extraña*, el discípulo de un "dios desconocido" todavía, que por el momento se escondía bajo la capucha del docto». Y se lamenta de que lo que tenía que decir entonces no se hubiera atrevido a decirlo como poeta. «Esa "alma nueva" habría debido *cantar*». Esto era lo que Nietzsche rechazaba en 1886, y al recha-

[68] Ibíd., p. 340. Carta a Rohde del 4 de enero de 1889, KGB III/5, carta 1250.
[69] Carta a Wagner de mediados de noviembre de 1872, CO II 358-360.
[70] GT, *Ensayo de Autocrítica*, sec. 2.
[71] Ibíd., sec. 3.

zarlo, tácitamente aceptaba algunas de las críticas que Wilamowitz dirigió contra él años atrás.

Tampoco se olvida Nietzsche de recordar de una forma simbólica y cáustica, por boca de su *Zaratustra*, la polémica sobre el origen de la tragedia. Al sarcasmo de Wilamowitz añadió el suyo propio contra la filología y sus colegas de profesión en el capítulo «De los doctos»: «Mientras yo yacía dormido en el suelo una oveja [se refiere a Wilamowitz] vino a pacer de la corona de hiedra de mi cabeza —pació y dijo: "Zaratustra ha dejado de ser un docto". Así dijo, y se marchó hinchada y orgullosa»[72]. A continuación describe con metáforas hirientes y apasionadas la idiosincrasia peculiar de aquellos que se opusieron a sus ideas y al aire fresco que pretendían insuflar en esa ciencia monolítica:

> «Son buenos relojes; ¡con tal de que se tenga cuidado de darles cuerda a tiempo! [...]
>
> Si se les toca con las manos, levantan, sin quererlo, polvo a su alrededor, como sacos de harina...
>
> Son hábiles, tienen dedos expertos ¡qué quiere *mi* sencillez en medio de su complicación!...
>
> Se miran unos a otros los dedos y no se fían del mejor...
>
> Siempre les he visto preparar veneno con cautela; y siempre, al hacerlo, se cubrían los dedos con guantes de cristal.
>
> También saben jugar con dados falsos...
>
> Somos recíprocamente extraños, y sus virtudes repugnan a mi gusto más aún que sus falsedades y sus dados engañosos»

Termina Nietzsche recordando por qué arremetieron contra él y cuál fue finalmente su respuesta: «Y cuando yo habitaba entre ellos habitaba por encima de ellos. Por esto se enojaron conmigo. No quieren siquiera oír decir que alguien caminó por encima de sus cabezas; y por ello colocaron leños y tierra e inmundicias entre mí y sus cabezas. Así amortiguaron el sonido de mis pasos: y, hasta hoy, quienes peor me han oído han sido los más doctos de todos [...]

Pues ésta es la verdad: he salido de la casa de los doctos: y además he dado un portazo a mis espaldas».

Observaciones sobre la traducción

Para la traducción de los textos originales, cuya procedencia figura al comienzo de cada uno de los escritos, he tenido en cuenta la edición en alemán de Kalfried Gründer, *Der Streit um Nietzsches* Geburt der Tragödie, Olms, Hildesheim, 1969, así como la edición italiana de Franco Serpa, *La polemica sull'arte tragica,* Florencia, Sansoni, 1972. Para facilitar la lectura del texto, sobre todo en aquellos pasajes en los que se hace gala de una gran erudición, he introducido notas explicativas (N. del t.) a pie de página. Como norma, he traducido también las numerosas citas en griego que se entretejen dentro del mismo texto. En cuanto a la transcripción de los nombres griegos sigo las recomendaciones de Manuel Fernández Galiano en su obra, *Transpo-*

[72] Za II, «De los doctos».

sición de los nombres griegos, Sociedad de Estudios Clásicos, Madrid, 1969. Para las referencias mitológicas hemos tenido en cuenta el *Diccionario de la mitología clásica* de C. Falcón Martínez, E. Fernández Galiano y R. López Meler, Alianza, Madrid, 1980. Por lo que se refiere a las citas de *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche hacen referencia a la traducción de Joan B. Llinares, que se incluye en este volumen.

LUIS ENRIQUE DE SANTIAGO GUERVÓS

ERWIN ROHDE

RESEÑA PARA LA «LITTERARISCHE CENTRALBLATT» EDITADA POR VON ZARNCKE

Friedrich Nietzsche (profesor ordinario de Filología Clásica en la Universidad de Basilea), El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música, *Leipzig, 1872, E. W. Fritzsch (IV,143 S.gr.8)* [1].

El objetivo principal de este libro viene expresado de una manera clara y determinante en su propio título. Aquí se abre un nuevo camino para comprender el misterio estético más profundo: las maravillosas creaciones del arte trágico que, hasta hoy consideradas como formaciones preparadas en cierto modo desde fuera y permaneciendo rígidamente impenetrables en los innumerables intentos triviales y tristes de interpretación, serán aquí iluminadas para que se comprendan de dentro afuera; llegaremos a saber lo que fueron en su verdadera esencia, considerando cómo llegaron a ser lo que fueron. El método de la investigación es, por consiguiente, histórico, el de aquella auténtica historia del arte que, en vez de entretenerse como en un juego infantil de nueces vacías con las lánguidas noticias de la crónica y la poética, sabe extraer con devota profundidad de la obra de arte la última solución del enigma. Sólo este género superior de análisis histórico prueba su afinidad con el arte en la medida en que sus conocimientos proporcionan también una enseñanza generalmente válida sobre la esencia eterna del querer y el poder humanos. Y así, se podrá esperar que se capte la intención del autor, si la naturaleza de la capacidad humana de poetizar, representada y reconocida por él ante todo en el desarrollo histórico del genio artístico griego, se expresa en una forma generalizada del siguiente modo.

El hombre, colocado en un mundo de tormentos y movido por la corriente incesante del doloroso deseo, sería presa desvalida de padecimientos eternos, tanto más desvalida cuanto más profundamente sienta dolor y compasión en el alma humanamente débil, y cuanto más decididamente rechace honradamente con sus sofismas la condición caduca de este mundo. Pero en su interior él tiene a disposición una fuerza

[1] El título original alemán es: *Anzeige für das Litterarische Centralblatt hrsg. von Zarnke.* La reseña de Rohde, escrita en forma de comunicación, fue rechazada por el editor von Zarnke. Se publicó por primera vez en la edición de K. Schlechta: *F. Nietzsche. Historisch-Kritische Gesamtausgabe, Werke und Briefe* (Beck, Múnich,1938-1942), en el vol. III de las *Briefe*, pp. 451-456.

salvadora, esa fuerza maravillosa que, desde el confuso material de las sensaciones sensibles, le constriñe a producir como por encanto una serie de imágenes que están fuera de él y que se desarrollan continuamente en el espacio y en el tiempo según la ley de la causalidad. Al contemplar esas imágenes, él se siente inmediatamente dichoso, o más bien se siente arrebatado hacia aquel ámbito en el que dicha y desgracia son las estrellas guía. Estas consoladoras imágenes le acompañan por todas partes, él las reproduce en sueños, y completamente satisfecho de su magnificencia se siente estimulado y capacitado para conjurar en la compacta evidencia del *epos* las imágenes de este mundo maravilloso de la apariencia. La obra de arte épica ejerce en sumo grado ese poder, capaz de liberarse de la violencia de la voluntad que todo lo mueve: nosotros vemos pasar ante nosotros en largas series de imágenes todo lo agradable y terrible de este mundo, pero no sentimos ni alegría ni terror, ni apetencias ni temor; miramos con ojos abiertos las figuras que se mueven noblemente, y no codiciamos nada más.

Pero en el momento en que el hombre se pierde completamente en esa íntima contemplación de las ricas imágenes de la vida individual, cae sobre él repentinamente, mientras contempla absorto, una fulminante iluminación de unas características inusitadas. Si hasta ahora se sentía a sí mismo seguro en posesión de lo más real de todo, de ese mundo seguro de la realidad, he aquí que todo esto se desvanece como una cortina de niebla, la ilusión de la individuación le abandona y es arrojado a las tinieblas purpúreas de lo profundo, donde el Uno agita eternamente la corriente de la vida, cuya superficie resplandeciente, con el movimiento continuo creciente y decreciente de las olas, fue antes para él lo real y lo existente. Ahora, él advierte horrorizado, que todos los millones de olas son la nada, la eterna inexistencia, y un horrible espanto le conmueve a causa de este conocimiento sobrehumano. Sin embargo, penetra caprichosamente en él un ardiente entusiasmo: entonces él se siente, como el Prometeo desencadenado, libre de todos los lazos paralizadores de su limitada individualidad, y se mueve con una libertad vehemente y sin límites, impelido en la tempestad de una violencia nunca sentida de la alegría y del dolor. Y entonces, esta portentosa excitación, que se incrementa terriblemente, abre un camino hacia el exterior; todo júbilo, toda aflicción del universo encuentra en su intimidad una voz que se derrama en melodías de una tremenda sublimidad. Ahora la música fluctúa como una fuerza elemental desencadenada — un mar de fuego nos envuelve ¡Y qué fuego!

¿Es amor? ¿Es odio lo que nos envuelve ardientemente
alternando prodigiosamente con el dolor y la alegría?

Este exceso de fuego amenaza con destruir al individuo como en una conflagración universal; es entonces cuando se manifiesta la suprema fuerza creadora y salvadora del arte. De la misma manera que en la música del artista se expresa comparativamente la esencia más profunda del mundo en una prodigiosa universalidad, así también brilla ahora desde el mar agitado de la música una segunda imagen metafórica, que en un proceso de la vida humana individual repite, como si fuese un rejuvenecimiento infinito, la irresistible grandeza de la música, y la hace tolerable al entendimiento humano. En medio del tremendo conflicto la música da a luz al mito, imagen metafórica de las fuerzas omnipotentes del mundo. Nunca se ha conseguido plasmar en conceptos abstractos la acción de aquellas energías, por medio de las cuales el poder supremo sin tiempo ni espacio luchaba por manifestarse fenoménicamente en la

obra del artista; por primera vez llegaba a ser reconocible en la forma del tiempo, y desde la música hace que emerja su imagen metafórica en el tiempo y en el espacio. Quien fuese capaz de esto, tendría resuelto también el enigma del mundo. Pero de la existencia de esta capacidad demoníaca nos da una certeza ardiente la más alta obra de arte, cuando está ante nosotros como *tragedia mítica* nacida de la música.

El fenómeno artístico brevemente descrito aquí, lo ha presentado el autor, como hemos dicho, no como una experiencia directa, sino que lo ha deducido históricamente a partir de la evolución de la capacidad artística de los griegos. Los mismos griegos habían separado muy bien los dos diferentes impulsos artísticos, el de la contemplación épica y el de la interioridad dramática, sintiéndose excitados hacia el primero por el amigo de la belleza, Febo Apolo, hacia el segundo por el dios de las fuerzas naturales más violentas, Dioniso. En el *epos* homérico se aprecia espléndidamente el impulso apolíneo, posteriormente un entusiasmo dionisíaco poderosamente desbordante sacudió profundamente a toda Grecia: en la música dionisíaca expresó artísticamente su vida ardiente, en la poesía lírica reflejó como en imágenes particulares de la situación la esencia de la música, muy por encima de cualquier pasión individual, y, finalmente, en la tragedia, mediante el mito nacido de la música, pudo presentar al entendimiento adivinador en imágenes simbólicas con figuras corpóreas el significado más profundo de la vida y de la música: — esta reseña quisiera invitar a los lectores a que comprueben todo lo que el autor nos presenta en una exposición clara y profunda y, al mismo tiempo, convincente. Al filólogo y al estudioso de la estética debe interesar en igual medida ver aquí resueltos, mediante la unión feliz de puntos de vista históricos y estéticos, problemas tan sorprendentes como: el nacimiento de la tragedia a partir de las danzas del coro dionisíaco; la conexión, puesta de relieve frecuentemente, de elementos líricos y épicos en la tragedia; la insondable profundidad del significado, advertida por cualquier lector, de la acción de la tragedia que, sin embargo, es tan clara. Si hasta hoy, por regla general, siguiendo las huellas de un llamado «pensamiento fundamental», han degradado la tragedia a una colosal fábula esópica, aquí la inteligencia justifica, con una profundidad y fuerza bien diferentes, aquello que dio a tales intentos al menos el justo estímulo.

Pero el autor, partiendo de la consideración histórica de la Antigüedad lejana, avanza a través de la distancia del tiempo hasta nuestro presente. Él describe la muerte de la tragedia griega después de un período breve de florecimiento. Su fuerza artística, que había podido hablar en imágenes míticas de los últimos secretos del orden cósmico, se disipó ante el afán de llegar a un conocimiento científico, directamente conceptual, de ese orden cósmico, en toda su extensión y profundidad; un afán que con el poder demoníaco del instinto se impuso en primer lugar en *Sócrates*, y después tuvo ocupadas a todas las fuerzas del largo otoño e invierno de la cultura helénica. Cuando después, en la época del renacimiento de una educación más libre, Europa dirige nuevamente su mirada hacia los únicos maestros dignos, los griegos, se volvió a unir directamente al impulso socrático-alejandrino de la explicación del mundo y, por eso, desde entonces nuestros mejores esfuerzos se enraízan precisamente en un alejandrinismo enormemente potenciado. Sin embargo, el autor nos expone ahora, cómo esta tendencia, en sí noble, y como la única dominante, ha sofocado las más profundas capacidades de la energía humana; cómo nos constriñe ella a su alrededor con representaciones ilusorias, como si pudiese medir todos los abismos con la cadena de la lógica; y cómo, finalmente, dominando a toda nuestra cultura, ha transformado el optimis-

mo teórico heredado de Sócrates en eudemonismo práctico, el cual, convirtiéndose en una exigencia estridente, amenaza progresivamente con desencadenar contra esta cultura corrompida todo un infierno de potencias destructivas. Aquí, sin embargo, le alienta una consoladora esperanza: que nosotros, superando el alejandrismo, finalmente aprendamos todavía de los griegos lo más alto, evoquemos nuevamente el arte dionisíaco-apolíneo de la tragedia y de este modo podamos inaugurar una nueva cultura prometedora. Sin embargo, parece haber sido reservada a nuestro pueblo alemán, que se despierta ahora de un largo sueño, esta grandiosa evolución hacia una cultura que corresponda dignamente a sus más íntimas posibilidades; de hecho, aquella presunta omnipotencia del conocimiento lógico ha sido victoriosamente rechazada con el criticismo kantiano en su ámbito de poder limitado al fenómeno, y a partir de este acto supremo de autoconocimiento científico ha surgido ya una vez un florecimiento, dolorosamente breve, de las aspiraciones más nobles hacia una cultura verdaderamente artística. Pero todavía más prometedor, aunque no se puede explicar con nuestra cultura actual, es el fenómeno de cómo irrumpen en el estruendo de esta época salvajemente excitada, semejante a una revelación de otro mundo, los potentes sonidos de la música alemana. Pero entonces, ¿no debería tener este arte tan inherente a nosotros la fuerza de forjarnos armónicamente una cultura más propia, lo mismo que a los latinos les proporcionó una cultura a su medida su forma de desarrollo artístico? De esta profunda formación podría entonces brotar como una espléndida floración la obra de arte más excelsa, la tragedia nacida de la música alemana. No obstante, ya puede probar los encantos supremos de ese nobilísimo arte aquel que, como el autor, con una entrega igualmente devota, es capaz de asumir las creaciones artísticas del gran maestro al que se dedica este escrito, como a un espíritu afín, *Richard Wagner.* El autor comparte con su amigo sus más íntimas y puras convicciones, pero sobre todo la concepción fundamental de la música como una Idea (platónica) del mundo, concepción que Richard Wagner sostiene en el escrito conmemorativo sobre Beethoven — que está bien lejos de haber encontrado la gratitud que se debe a una autorrevelación semejante del arte más misterioso por boca de una artista genial — y que se une, confirmándola, a esa interpretación extraordinariamente satisfactoria de la música que *Arthur Schopenhauer* ha recabado desde lo profundo de su concepción del mundo. El autor se declara por todas partes fielmente partidario de estos dos maestros, Wagner y Schopenhauer: de este modo, se puede esperar de este libro la eficacia más genuina en aquellos lectores que, conmovidos por la austera veracidad de Schopenhauer, no pueden encontrar ni siquiera un momento de satisfacción y aliento en ninguna teoría del placer. Para aquellos que se encuentran verdaderamente anhelantes, este libro les traerá un mensaje feliz que podría proporcionarles algo de ese consuelo metafísico, con el que la tragedia dionisíaca despide al oyente serio; como tal, nos deja entrever, en un entusiasmo feliz, cómo nos llena a nosotros, constreñidos en esta mísera individualidad, la omnipotencia de la vida, cómo nosotros mismos somos lo eternamente Uno, que apremia hacia el fenómeno en el juego eterno del oleaje del mundo, y cómo compensa todos los dolores de esta ilusión universal la prodigiosa delicia de este juego, cuyo doloroso placer el arte trágico, como su reproducción transfigurada, quiere hacer sentir al espectador estético. Quisiéramos tener como lectores estéticos de este libro a todos los que verdaderamente tienen sentimientos serios. Se puede esperar que este libro resul-

te ofensivo para aquella categoría de sabios (por desgracia muy numerosos) que, acostumbrados a ponerse serios de un modo deplorable frente a lo que es insignificantemente efímero, no saben ya concentrarse ante lo que es verdaderamente noble y profundo. Ellos pueden asegurar que no han «experimentado con el libro nada» de aquello que nuestro autor ha visto y oído; sólo se les puede pedir que crean que hay muchas cosas maravillosas, que no dejan de existir porque ellos no sean capaces de palparlas y comprenderlas.

ERWIN ROHDE

COMUNICACIÓN EN *NORDDEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG* 26 DE MAYO DE 1872[1]

EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA DESDE EL ESPÍRITU DE LA MÚSICA
por F. NIETZSCHE, Leipzig, 1872

Si alguno no estuviese todavía lo suficientemente informado del destino particular de los libros, podría sorprenderse de algún modo al ver que desde hace varios meses este libro, que es sumamente importante, ha sido completamente ignorado por la crítica literaria competente, generalmente siempre tan atareada en su profesión. Sin querer investigar los motivos, quizás en parte instructivos respecto a este sorprendente mutismo, el compilador de la presente recensión cree que debe admitir, en cualquier caso, en honor de los señores catedráticos, que la arrogancia de un punto de vista más alto, no era un obstáculo para que ellos dirigiesen sus miradas al libro que presentamos aquí. Pues él, al menos, que puede poner verdaderamente sólo el peso de una íntima convicción en vez de un nombre importante, siente precisamente por eso la obligación moral de dirigir la atención pública sobre este libro, porque en todo el campo de la literatura sólo muy raramente, y nunca en la literatura moderna, él ha encontrado algo que, por lo que respecta a la filosofía del arte, pueda igualarse a este libro en profundidad y en cuanto al vigor penetrante del juicio. El autor merecería verdaderamente un agradecimiento público, aunque sólo fuese porque con este libro se enriquece la seria ciencia de la estética: pero el mérito es mucho mayor.

Hubo una época en la que al teórico del arte le gustaba moverse dentro de las generalidades más abstractas y construirse, lejos de la realidad terrena, un paraíso especulativo desde el cual el mundo empírico del arte parecía allí abajo como algo extraño. Tan altos vuelos ya no están ahora de moda; en su lugar, se ha descendido sobre el terreno sólido de la historia, y la estética se ha convertido casi en una disciplina

[1] El título original es: *Anzeige in der Norddeutschen Allgemeinen Zeitung vom 26. Mai 1872.* Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik, von Friedrich Nietzsche, Leipzig, 1872. El alegato de Rohde sobre *El nacimiento de la tragedia*, en el que insta a sus colegas filólogos y al público en general a que lean el libro, fue publicado en el *Suplemento Dominical*, n.º 21 de dicho periódico. Esta reseña se recoge en Rohde, E., *Kleine Schriften II*, Mohr, Tübingen, 1901.

histórica. Pero desde la arrogancia de otros tiempos se ha caído ahora en una modestia casi indigna: provista de algunas nociones del buen sentido experimentadas durante siglos, deja pasar ante sí la serie infinita de los expertos del arte, da a cada uno su discurso y cree concluida su obra. Pero la estética, lo mismo que el arte que ella debe explicar, también es de estirpe divina y no le convienen las prestaciones serviles de las bajezas de lo cotidiano; debe morar en las cumbres de la contemplación, dirigiendo la atenta mirada no al vacío infinito de la abstracción filosófica sino a las constelaciones eternas del arte *griego* que, en horas de recogimiento, invitan continuamente a elevar con fervor la mirada por encima del bárbaro torbellino de los tiempos. Como una hermana de la caridad puede hacer recordar a la filología clásica de nuevo lo que desde hace tiempo ésta ha olvidado: que se ha confiado a sus manos el bien más precioso que una naturaleza benigna haya dado al linaje humano para su edificación perpetua; no para que ella lo añada a las antigüedades de los pueblos hotentotes y palafíticos en una gran colección de curiosidades, sino para que ella induzca a reconocer en estas purísimas obras de la capacidad artística del hombre a los bárbaros de tiempos venideros hacia donde los llama su alto destino.

Con tal vínculo de fraternidad se presentan ante el lector en este libro la ciencia de la Antigüedad griega y la concepción filosófica del arte: precisamente por eso, los resultados de su investigación histórica son también un enriquecimiento de la teoría general del arte, y los criterios obtenidos a partir de la indagación filosófico-histórica sobre la suprema capacidad artística griega se convierten para todas las épocas en leyes duraderas y exhortaciones recordativas.

Para dar una idea del contenido del libro, trataremos de elucidar, sin seguir exactamente la disposición de lo particular sino el nexo del todo, la textura fundamental de los pensamientos aquí reunidos.

El árbol copiosamente florido del arte humano procede, como enseña el autor, de una doble raíz: de la doble relación del hombre con el mundo fenoménico que lo circunda. El impulso artístico primordial se enraíza en esa poderosa necesidad de ver la pluralidad de las cosas como una multiplicidad movida en el tiempo y en el espacio según el ritmo de un continuo nexo causal. Así como la profundización en la contemplación de este esplendor circundante sustrae al hombre de la tensión angustiosa de sus fines personales, así también él es capaz de encadenar la belleza del fenómeno para conservar la plácida fruición de la visión, precisamente porque ella, como tal, es obra suya, del contemplador, en la imagen y el arte escultórico, para un goce duradero. Así pues, la corpórea magnificencia de formas noblemente animadas, que se mueven ante nuestros ojos, o ante la fantasía inducida a la productividad, habla aquí de la profunda belleza de la dilatada vida de la apariencia. Este impulso artístico, como se expresa en la epopeya homérica, fue para los griegos capaz de transfigurar todo el mundo: se crearon, por encima de las apariencias cambiantes de la vida terrenal, las divinidades olímpicas que, rescatadas del fondo de la doliente indigencia, encarnan en una radiante plenitud de vida la belleza del mundo de las apariencias que permanece inalterable a través de cualquier cambio y declive. — Pero de la misma manera que junto al esplendor solar del día está la oscura noche, la apasionada que desde los oscuros valles de sombras de la pequeña tierra anima al hombre a que remonte el vuelo hacia las alturas misteriosas resplandecientes de la inmensidad que lo circunda, así también, en las horas del abandono de la luz alentadora, se hunde el alma en la purpúrea oscuridad profunda, desde la cual el mundo fenoménico que se mueve en un oscilante resplandor sólo

se eleva como un reflejo ilusorio. Aquello que aparecía antes magnífico, la multitud de las formas empujándose en olas eternas, se muestra ahora como completa nimiedad de un juego de olas perpetuamente avanzando y retrocediendo. Con profundo horror aparece el hombre hundido en la nada, en un abismo sin fondo; pero lo reanima el sentimiento sublime de una nueva alegría mágicamente poderosa. El sol se pone; pero allá arriba se cierne el numeroso ejército de las estrellas: la plenitud de la vida cotidiana se ha extinguido como el humo, pero el hombre siente palpitar en sí el fuego que alumbra a todas las cosas, él se siente a sí mismo como lo Uno, lo Eterno que en la vida de la tierra y en los afelios de la infinitud edifica cada día nuevos reinos de belleza.— Si ahora la vida lo despierta de este estado de profundo hundimiento, emerge desde lo profundo como los iniciados del antro de Trofonio[2]. Él ha dejado atrás la risa alegre, el miserable mundo del devenir fenoménico parece fijarlo con pálidos rostros espectrales. El hombre, afligido y angustiado por el reino de los contrastes y por la infelicidad caduca, vuelve a anhelar los encantos que lo habían acogido en el seno del viejo padre de las cosas, el Caos primigenio, el cual le parece que se consume en convulsiones espasmódicas en la autodevastación continua de la pluralidad. Este impulso, convertido en ardiente nostalgia, puede llegar a gobernar toda la vida y a transformarse en una mística filosófico-religiosa. ¿Quién se atrevería a reprobar la profunda austeridad de los ascetas orientales y occidentales, que aprendieron a dominar con ese fervor sobrehumano el difícil arte de morir? Sin embargo, no es menos cierto que el amargo entusiasmo de tales místicos, prorrumpiendo con toda su fuerza demoníaca, destruye mundo y vida, arte e historia; y si aquel entusiasmo se extiende a la masa, siempre inclinada ante la tierra que proporciona lo nutriente, y completamente incapaz de esta austeridad que se remonta por encima de los esfuerzos particulares, hará de ellos estúpidos hipócritas o los arrastrará a un vértigo fanático que los arroje hacia un abismo de horrores.

Sin embargo, los griegos no ignoraban estas profundas excitaciones de un entusiasmo panteístico: después de la época homérica, ese entusiasmo, que provenía del oriente, se propagó en oleadas poderosas sobre la tierra helénica entre el júbilo clamoroso de los servidores de Dioniso. Pero ante ese exceso de la negación total los preservó la misma naturaleza divina innata en ellos, la cual pudo defenderlos ante el peligro no menor de envilecer su firme claridad de la comprensión de las cosas exteriores en una mera máquina al servicio de los pávidos demonios de la vida. Consiguieron exorcizar con el encantamiento del arte el impetuoso torbellino que amenazaba con arrojarlos a sus profundidades. De la misma manera que el misterioso rapto del arte épico-plástico se funda sobre el hecho de que él, adormeciendo los deseos de la voluntad en una especie de bonanza ensoñadora, excita las capacidades contemplativas de nuestra naturaleza para acoger el sublime esplendor de la apariencia, así también la capacidad artística del hombre realiza a su vez el milagro que hace que la excitación profunda de todas las fuerzas de la voluntad, que nos unen a la única voluntad universal, se transforme de deleite pavoroso del éxtasis mítico en entusiasmo y redención, dando forma justamente al triunfante fuego universal y haciéndolo *objetivo* en la *música*. La poderosa voluntad universal se abre camino en la música desde el corazón del hombre como en una fluctuante ola de fuego; esa voluntad, que ha formado por sí misma todos los mundos de vida orgánica e inorgánica, encuentra su imagen

[2] Trofonio era una divinidad oracular que habitaba en Beocia en los bosques de Lebadea.

artística y su suprema transfiguración en los sonidos rítmicamente conducidos por la más misteriosa de las artes. Nuestro autor sigue muy de cerca en este principio, que de hecho traza un camino completamente nuevo a la estética, al gran pensador de cuyas ideas se declara partidario: *Arthur Schopenhauer.* También es cierto que algunos pensadores griegos no se alejaron mucho de este concepto, como lo ponen de manifiesto algunos testimonios de Aristóteles en el libro octavo de la *Política* y, particularmente, la opinión profunda de algunos pitagóricos según la cual el alma humana no sería otra cosa que armonía musical, y que por esto el alma podía curarse de las enfermedades con la música. — ¿Pero acaso no es cierto que cuanto más impetuosamente se derrama este torrente universal de la música, tanto más ardientemente será empujado el corazón del oyente a dejarse llevar en un olvido extático de sí mismo hacia la profundidad de la noche primigenia, hacia la que el torrente precipita con fragor? Ésta fue, al menos, la impresión de los griegos frente a la música delirante de las flautas de los asiáticos; y es la misma impresión de horror frente al exceso de placer sobrehumano la que obliga al *Fausto* de Goethe (en el prólogo de la segunda parte) a volverse del sol mayestático del mundo hacia el «reflejo cromático» de la cascada centelleante de agua. Con los griegos no fue así. A partir de la excitación profunda causada por la música, creció en ellos la fuerza que había de liberarlos del desgarro de los tormentos monstruosos de la luz de la apariencia; y cuando sintieron resonar en la música la esencia íntima del mundo en una generalidad horrible, fueron penetrados en cierta medida por la fuerza creadora de la voluntad universal que vive en la música; de este modo consiguieron que pudiese irrumpir desde la música la imagen metafórica rejuvenecida del *mito trágico*. Así pues, la fuerza dionisíaca de la música, con una potencia definible en cierto sentido como cosmogónica, produce el mito y vuelve después de una lucha encarnizada a la luz amigable del mundo humano. Dioniso tiende aquí la mano a su hermano divino Apolo, al dios olímpico de la apariencia; los horrores del abismo son conjurados, pero en el canto a dúo de Dioniso y Apolo ya no resuena el himno resplandeciente de la belleza. Ellos cantan las fuerzas profundas del mundo que dan forma con mayestática seriedad al reino de las apariencias cambiantes, y consiguen en la fugaz alternancia de placer y dolor, mejor dicho, en la muerte y el ocaso de lo más noble y alto, una satisfacción dolorosa de cuya misteriosa esencia nos quiere dar una idea significativa la enigmática imagen de la tragedia mítica. Nunca han sido suficientes ni los conceptos ni las palabras para demostrar plenamente al entendimiento este placer, de hecho más que humano, de dolor y muerte en la contemplación de las imágenes trágicas; no obstante, lo experimenta toda naturaleza humana comprensiva ante cada tragedia auténtica. Por la vía ética —la vía que de hecho había introducido aquí Schopenhauer— no nos aproximaremos nunca a la meta de esta ardua concepción; nuestro autor, sin embargo, ha conseguido por primera vez con la antorcha de la comprensión estética iluminar lo máximo posible esos abismos. Él, siguiendo la clara (y no obstante oculta a la miopía aguda) evolución del arte griego, ha justificado con la más enérgica de las evidencias como ley fundamental del desarrollo de la capacidad artística humana lo que aquí se pudo bosquejar con una lúgubre parquedad.

Ahora bien, si es tan difícil ilustrar con palabras, es decir, con conceptos, la sabiduría dionisíaca de la tragedia mítica experimentada profundamente por cualquier oyente estético, y si es del todo imposible penetrar en ella, la causa de todo está en que aquí se habla de los misterios más profundos del mundo en un lenguaje que está por encima de toda razón y de su forma expresiva, el lenguaje de las palabras. Si esta

sabiduría aspira a comprender el mundo entero de las cosas en conceptos destilados, el mito por su parte, en la medida en que trata de fijar la omnipresencia de la naturaleza en sus formas poéticas, se basa sobre aquella comprensión, más amplia y más rica en contenido, de las fuerzas que forman el mundo, comprensión que, enraizándose en el origen sagrado de los pueblos, sustituyó precisamente a la concepción abstracta de las cosas. El mito *precede* a la abstracción; llenó en ese rico despliegue, tal y como lo encontramos en los griegos, toda la extensión del mundo; *junto* a él no hay sitio para aquel impersonal caparazón de las cosas, es decir, para los conceptos abstractos. Nosotros, que somos frutos tardíos, necesitamos concentrarnos seriamente para poder comprender, aunque sólo sea históricamente, cómo un universo semejante de mitos, cuya magnificencia la experimentamos intuitivamente, y cómo, sobre todo, la suprema animación de los mitos más profundos en la tragedia mítica pudieron iluminar mucho más claramente la existencia a los antiguos que toda la sabiduría de nuestros avezados pensamientos, como si se tratase de una revelación sobre las cosas últimas y más serias, que hiciese resplandecer toda la vida. Pero también llegó para los griegos el día en que se desvaneció la comprensión mítica del mundo, en que ellos ya no comprendieron su propia juventud, y llegó precisamente cuando la edad viril se despidió de ellos. Ya se sabe, cómo a partir de los intentos de la filosofía jónica, todavía impregnados de una interpretación mítica, se impuso progresivamente en fases alternas el pensamiento *abstracto* de los griegos hasta conseguir una clara victoria; se sabe cómo dicho pensamiento se impuso al mismo *Sócrates* y a sus intenciones y cómo se apoderó de toda la vida con un entusiasmo casi arrogante. Sin embargo, nunca se ha expuesto con tanta firmeza y con una claridad tan perspicaz, como en nuestro autor, la idea de que la tendencia socrática hacia el pensamiento abstracto —como él la llama— destruyó la antigua concepción mítica del mundo, y con ella el arte, la vida y las costumbres de los griegos que nacieron de ella como desde un suelo materno común. No hay que lamentarse cuando la historia satisface su cruel coherencia; pero en esta coherencia es cierto que, ante la consideración abstracta del mundo, el arte debe palidecer y desvanecerse cuando considera como su tarea suprema una alegoría significativa de este enigmático mundo. ¿Cómo puede una lógica soberana, que en su alegre certeza considera completamente alcanzable su meta suprema, la de esclarecer y desvelar conceptualmente todos los enigmas del mundo, cómo puede tener para el arte otro lugar que no sea el de un ilusionista gracioso para las horas de intenso cansancio del trabajo conceptual abstracto? ¿De qué sirven las imágenes metafóricas y su profundo significado, si la luz radiante de la razón pone en evidencia todo lo que es oscuro en su forma real? — Para los griegos, sin embargo, el vivo impulso hacia una comprensión conceptual del mundo prolongó durante siglos su vida en decadencia; sin duda sintieron, y *Plutarco* lo ha expresado ocasionalmente con bellas palabras, que la vida es tolerable sólo por medio del conocimiento, y que la muerte es tan horrenda precisamente porque trae ignorancia, olvido y tinieblas. Llegó la oscuridad: y finalmente un nuevo día, en el que de nuevo los griegos, como en otros tiempos, han comenzado a educar a los bárbaros extranjeros hacia la luz de la humanidad. Tenemos mucho que aprender, y nos hemos dedicado con entusiasmo a la enseñanza clarificadora de los maestros griegos. Desde entonces la ciencia, como un gigante despertado del sueño, ha desarrollado sus poderosos miembros. Y el que ha podido participar también de modo limitado en su gigantesco trabajo de construcción puede pensar ciertamente con estupor en la cantidad de energía, moral y espiritual, con la que desde siglos muchas generaciones de hombres han dado lo mejor de sí en cons-

truir, demoler y volver a edificar. ¿Es acaso extraño que ante la conciencia de tales resultados, logrados con una inmensa energía, la diosa suprema de todas las ciencias, la *lógica*, haya ido declarando poco a poco como posesión suya todo reino sobre la tierra y en la cabeza de los hombres? Ella domina como soberana absoluta no sólo en la ciencia; prescribe a la vida y a la ética las leyes supremas, y no puede renunciar a la ambición de querer satisfacer con sus medios las necesidades irrenunciables del hombre de un conocimiento metafísico, y precisamente esta explicación del mundo debe de ser, como meta suprema, el premio de sus esfuerzos. La visión artística no puede ayudarla en esto, su actividad queda circunscrita a un coqueteo jocoso, a una graciosa fantasmagoría. Pero la senda de la lógica es corta: ¿negará la profundidad insondable de aquel mundo de las cosas más reales, para el que no tienen ningún valor las leyes de la causalidad, ni el instrumental de la lógica? De hecho, vemos ya madurar los frutos de una ética puramente lógica que nos lleva al vandalismo de los bárbaros socialistas; vemos cómo el optimismo confiado, que se encuentra en la esencia de la lógica absoluta, ha lanzado al mundo a esa caza febril por la «felicidad», logrando para sus fines demoníacos una parte enorme de la poderosa energía de esta época. Pero aquel que ha aprendido del más leal de todos los investigadores, de Kant, que precisamente la tupida trama de los nexos causales en el fenómeno oculta para siempre el verdadero ser de las cosas a la investigación científica encadenada a la deducción lógica, no puede creer en la verdad de una promesa que asegura obtener la solución definitiva de todos los enigmas del mundo.

¡Así tiene que crecer de la sabia estéril el árbol del conocimiento que nos da sombra y confort en la calima de la vida diaria! —Y, sin embargo, ¿qué individuo será tan temerario de invertir el curso de este movimiento vertiginoso e imparable? ¿Quién es el loco que quiere curar el mal de la época con los remedios de fórmulas religiosas de los siglos pasados? Verdaderamente, la comunidad, cada día más instruida, de aquellos que miran con preocupación este movimiento y su brillo ilusorio, puede parangonarse a la de aquellos griegos del lejano Ponto que, según nos cuenta el maestro de retórica Dión Crisóstomo, aislados entre estirpes escitas hostiles y de usos y costumbres medio bárbaras, se fortalecían en los eternos versos de Homero con imágenes antiquísimas de una magnificencia poética que desapareció hace tiempo, mientras que soportaban con resignación dolorosa la culpa de haber nacido tarde.

Aquí, sin embargo, el autor, acordándose con tristeza de los viejos tiempos, invita a todos los que viven en la diáspora a una esperanza nueva. Es cierto que el antiguo mundo mítico ha muerto, pero pervive todavía hoy en el arte noble la capacidad de representar con imágenes míticas, ante la mirada cautivada, los rasgos misteriosos de la gran diosa del mundo. También es cierto que se equivocarían aquellos (como en su tiempo Friedrich Schlegel) que, enzarzados en una interpretación falsa de los mitos, creyesen como posible una reanimación galvánica de la creencia extinguida en leyendas profundamente alegóricas, en el sentido en que se cree en acontecimientos históricos.

En este sentido, tampoco los griegos creyeron nunca en sus mitos. Ellos, sin embargo, estando mucho más alto y mucho más cerca de las verdades más ciertas que los sueños fantásticos de los poetas, exigieron una fe completamente distinta de la que exigían las tradiciones de la historia. De lo contrario, ¿cómo se comprendería que ellos tuviesen una clara conciencia de que aquellos mitos, que constituían el mejor tesoro de la fe griega, hubiesen sido inventados y formados por Homero y Hesíodo? ¿Cómo no se vio turbada su fe al ver que los mismos mitos eran representados de modo diferente por poetas inspirados, incluso por un mismo poeta en épocas distin-

tas? El recuerdo de la naturaleza metafórica de los mitos (pero todavía no liquidados en una conciencia conceptual por medio de una interpretación alegórica) debe estar unido, en la conciencia de los griegos más nobles, con la feliz convicción en la capacidad de naturalezas geniales, para poder comprender en estas revelaciones figuradas la esencia oculta del mundo y para poderla explicar a los oyentes del modo más completo y profundo de lo que pudiese hacerlo cualquier reflexión conceptual. En tales revelaciones, sin embargo, también nos habla a nosotros todavía el arte, pero no ese arte frívolo que se contenta con dar una visión de la imagen fenoménica, sino el poderoso arte de la *música alemana* que se opone seriamente a nuestra estética actual que es tan incomprensible. El autor, en su «grandiosa carrera estelar de Bach a Beethoven, de Beethoven a Wagner» sigue con alegre complacencia este arte alemán. Él siente en las óperas dramáticas de *Richard Wagner* la fuerza admirable del canto armónico dual de Dioniso y Apolo; ve en Wagner el comienzo de una nueva cultura alemana que surge desde las profundidades de una comprensión artística del mundo; y para sostener a Wagner y a su obra quiere invitar a todos aquellos que puedan comprender el proyecto cultural más grande de la época. Nosotros sólo podemos desearle de todo corazón el mayor de los éxitos. Creo que este extraordinario libro será muy asequible para aquellos que se han impregnado de las ideas sorprendentemente armónicas de Schopenhauer y Wagner. Si una filosofía se puede poner a prueba, no sólo por lo que respecta a la claridad y a la profundidad de su conocimiento del mundo sino en cuanto a la posibilidad que ofrece de fundamentar estéticamente los problemas insondables del arte —problemas que tienen una afinidad más estrecha de lo que comúnmente se cree con los enigmas últimos del mundo—, entonces hay que decir que en este libro se ha acreditado espléndidamente la filosofía de Schopenhauer. Si los seguidores del gran pensador estudiasen con seriedad este libro, comprenderían fácilmente en qué sentido yo quería atribuir a este libro, en lo que se refiere a la explicación y justificación del *fenómeno,* una significación análoga a la que tiene la obra de Schopenhauer respecto a la investigación de la esencia de las cosas que se hace sentir bajo todas las apariencias. Yo quisiera exhortar a todos aquellos que tienen sentimientos serios a que se sumerjan en este libro, para que puedan gozar profundamente de una plena concentración de sus pensamientos, tan fácilmente dispersos por los vientos en la caza incesante de la vida actual.

Espero que la obra ejerza su influencia en el pueblo alemán, y que su influjo acreciente esa gran eficacia del nobilísimo entusiasmo artístico que, precisamente en estos días, pone en *Bayreuth* los cimientos sólidos de un templo conmemorativo de la nación alemana.

ULRICH VON WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF:

¡FILOLOGÍA DEL FUTURO!

Repuesta a El nacimiento de la tragedia *de Friedrich Nietzsche, profesor ordinario de filología clásica de la Universidad de Basilea, de Ulrich von Wilamowitz Möllendorff, Dr. en Filología*[1].

Ὀξωτὰ σιλφιωτὰ βολβὸς τεύτλιον
ὑπότριμμα θρῖον ἐγκεφαλον ὀρίγανον
καταπυγοσύνη ταῦτ'ἐστὶ πρὸς κρέας μέγα[2]

ARISTÓFANES, *La Vejez*, 17.

Berlín, 1872, Hermanos Bornträger, edit. Eggers.

«Pero ¡cómo se transmuta de pronto ese desierto de nuestra cansada cultura, descrito justamente de manera tan tenebrosa, cuando lo toca la magia dionisíaca! Un viento huracanado arrebata todo lo que está muerto, todo lo podrido, roto y marchito, lo envuelve, formando un remolino, en una roja nube de polvo [¿roja?] y se lo lleva como un buitre a los aires [¿cómo es eso?]. Con desconcierto buscan nuestras miradas lo desaparecido: pues lo que ven ha ascendido como desde un foso hasta una luz áurea, tan pleno y verde, tan exuberantemente vivo, tan nostálgicamente inconmensurable. La tragedia se halla en medio de esta superabundancia de vida, sufrimiento y placer, en sublime éxtasis, y escucha un lejano canto melancólico [¿quién canta?] — éste habla de las madres del ser, cuyos nombres son: la ilusión, la voluntad y la pena[3]. — Sí, amigos míos, creed conmigo en la vida dionisíaca y en el renacimiento de la tragedia. El tiempo del ser humano socrático ha pasado [Esta extraña *species* de

[1] El título original del escrito es: *Zukunftsphilologie! eine erwiderung auf Friedrich Nietzsches, Ord. Professors der Classischen Philologie zu Basel, «Geburt der Tragödie» von Ulrich von Willamowitz-Möllendorff, Dr. phil. Berlin, 1872, Gebrüder Borntraeger, Ed. Eggers* sic).

[2] Fragmento de Aristófanes (130 Kock): «Vinagre, especias, cebolla, acelgas, corazón de palmito en hojas de higo, orégano, todo esto es una porquería para un gran trozo de carne» [N. del t.].

[3] Nietzsche opone las aliteraciones *Leben, Leid, Lust* contraponiéndolas con *Wahn, Wille, Wehe.* En un fragmento anterior había escrito: «No necesitamos tener ningún temor al abismo de la investigación para descubrir la tragedia junto a sus madres: estas madres son: Voluntad, Ilusión y Dolor». FP I, 5 [2].

nuestra raza se llama también hombre teorético, crítico, optimista, no-místico —y todo esto es algo execrable. Pertenece a esta concepción de los músicos del futuro, todo lo que desde los tiempos de Sócrates ha participado de la civilización helénica. De hecho, con Sócrates comienza la «cultura alejandrina», la cual se puede definir de un modo riguroso (p. 413)[4] como cultura del melodrama]: coronaos de hiedra, tomad en la mano el tirso y no os maravilléis si el tigre y la pantera se tienden con caricias a vuestras rodillas[5]. Ahora atreveos simplemente a ser seres humanos trágicos [O también budistas, es la misma cosa, p. 409; el Nirvana, naturalmente, no es el de las concepciones históricas, sino que se entiende en la forma en que aparece en la atmósfera metafísica]: pues seréis redimidos ¡Vosotros acompañaréis al cortejo dionisíaco desde India hasta Grecia! ¡Armaos para un duro combate, pero creed en los milagros de vuestro dios![6]»

Sirva esto como ejemplo y prueba del tono y de la tendencia del libro. Uno y otra se juzgan sin duda por sí mismos; no obstante, creo que no hago nada superfluo criticándolos y, por lo que de mí depende, poniendo en guardia frente a ellos. Yo mismo, después de haberlo leído, he sentido la necesidad de expresar mi obligado agradecimiento al autor. En realidad, el principal obstáculo del libro está en el tono y en la tendencia. El señor Nietzsche no se presenta como un investigador científico: una sabiduría conseguida por medio de la intuición se presenta, en parte con el estilo del catedrático y en parte bajo una forma razonada, que es también demasiado afín al estilo periodístico, «esclavo del papel del día» (p. 419). El señor Nietzsche, desempeñando la función de epopto[7] de su dios, anuncia milagros, cumplidos y futuros: sumamente edificantes, sin duda, para los «amigos» de fe. En el «evangelio de la armonía de los mundos» no falta, naturalmente, el anatema de costumbre contra toda creencia que quiera sólo hacer felices (p. 341). Y ahora, después de que con R. Wagner, el «insigne precursor» a quien se dedica el libro, ha vuelto a resurgir la tragedia y el mito trágico [Eurípides los había matado; parece que Shakespeare, Goethe y Schiller, como se dice en la p. 384, habían escrito sólo poemas épicos dramatizados; la otra literatura dramática, completamente espontánea, como la de Kalidasa o Calderón, se silencia aquí], ahora que «Dioniso habla el lenguaje de Apolo, y Apolo finalmente habla el lenguaje de Dioniso», ahora, «después de las experiencias magníficas en la contemplación de la tragedia, aquellos que no se sientan por encima del proceso patológico-moral, lo único que pueden hacer es desesperar de su naturaleza estética» (p. 429). Naturalmente, Aristóteles y Lessing no comprendieron el drama, el señor Nietzsche sí. Claro, porque al señor Nietzsche

[4] Esta glosa de Wilamowitz recoge las reflexiones de Nietzsche del c.19. Las citas del texto en el original alemán remiten a la primera edición de *El nacimiento de la tragedia,* que, posteriormente, sufrió modificaciones en la segunda edición de 1874, sugeridas precisamente por Rohde. En 1886 aparece la tercera edición, idéntica a la segunda, a la que se añade como introducción el «*Ensayo de autocrítica*». Hay que señalar también que Wilamowitz cita a menudo con una cierta libertad, unas veces abreviando el texto, otras alterando sus palabras.

[5] En alusiones como ésta parece advertirse la impresión que causó a Nietzsche el cuadro de B. Genelli (1798-1868), *Dioniso entre las Musas*, que Nietzsche había contemplado muchas veces en Tribschen, en la villa de los Wagner. El cuadro representa a un joven Dioniso con una pantera a sus pies y que, junto a las nueve Musas, observa a Sileno y Eros mientras bailan. Cfr. la carta de Nietzsche a Rohde del 16 de julio de 1872, en la que hace referencia explícita a este cuadro de Genelli.

[6] Cfr. GT c. 21, p. 421.

[7] *Epopto* se dice del iniciado en los misterios de Eleusis [N. del t.].

(p. 400) se le ha «concedido una mirada tan nueva y singular para contemplar el mundo griego, que tuvo que parecerle que nuestra ciencia de la Grecia clásica, la cual adopta un aire tan orgulloso, en lo principal sólo había sabido apacentarse hasta ahora [es decir, hasta el señor Nietzsche] con juegos de sombras y con exterioridades» (p. 400). Además, el señor Nietzsche, como nos da a entender (p. 417), es también «un hijo predilecto de la naturaleza, mimado y malcriado en el seno de lo bello» —no tengo ninguna necesidad de ensuciarme con las injurias que añade después contra Otto Jahn[8]: la basura arrojada contra el sol, naturalmente cae sobre la cabeza de quien la arroja. Pero yo sé que estoy bajo la maldición dionisíaca, y por eso quisiera ser digno del insulto de «hombre socrático», o merecer, al menos, el de «hombre sano» (p. 340). ὑγιαίνειν μὲν ἄριστον ἀνδρὶ θνατῷ[9]. Yo no tengo nada que ver con el Nietzsche apóstol y metafísico. Si él fuese sólo esto, difícilmente me habría yo presentado como un «moderno Licurgo» contra el profeta dionisíaco, porque quizás no habría conocido nunca sus revelaciones. Pero el señor Nietzsche es también profesor de filología clásica: aborda una serie de importantísimas cuestiones de la historia de la literatura griega; se vanagloria (p. 368) de que con él la orquesta del teatro griego haya dejado de ser un enigma; se cree (p. 405) que el origen de la tragedia griega le habla con una luminosa nitidez; da una interpretación completamente nueva de Arquíloco, Eurípides y de otros descubrimientos sensacionales. Esto es lo que yo trato de explicar, y es fácil demostrar que también aquí la genialidad quimérica y la insolencia en la construcción de ciertas afirmaciones están precisamente en relación con la ignorancia y con una falta de amor a la verdad.

Apoyándose en artículos de fe metafísicos, «sobre los que R. Wagner estampó su sello para confirmar su eterna verdad» (p. 400), el señor Nietzsche admite (p. 398) la singularidad de su afirmación en contra de los fenómenos del presente: sí, éste ha sido el origen «de sus magníficas experiencias». ¿Es posible admitir de un modo más ingenuo un πρῶτον ψεῦδος? Así pues, puesto que R. Wagner ha confirmado con su sello la verdad eterna de la idea de Schopenhauer sobre la posición excepcional de la música frente a las otras artes, el mismo principio tendría que encontrarse en la tragedia griega. El señor Nietzsche no puede negar que esto significa la oposición directa al camino de la investigación sobre el que han caminado los héroes de nuestra ciencia y, en definitiva, de toda verdadera ciencia, los cuales no se turban por una conjetura infundada sobre el resultado final, y están dispuestos a conceder sólo a la verdad el honor de proceder de conocimiento en conocimiento, a comprender todo fenómeno ocurrido en la historia sólo a partir de las premisas de la época en que se ha desarrollado y a ver la justificación de ello en su necesidad histórica. No puede negar que este método histórico-crítico, que se ha convertido al menos en un principio científico de uso común, sea la oposición directa a un modo de considerar las cosas, que, aferrado a los dogmas, está siempre constreñido a encontrar su confirmación. Su solución es injuriar el método histórico-crítico (p. 432), ultrajando toda opinión estética que contraste con la suya (pp. 428-429), difamando (p. 161) la época en que la filología alemana, sobre todo por mérito de Gottfried Hermann y Karl Lachmann, fue llevada a un nivel jamás presagiado, y acusándola de no comprender los estudios sobre la Antigüedad. Pero aquel que ca-

[8] Sobre Otto Jahn ver introducción [N. del t.].

[9] «Estar sano es lo mejor que hay para el mortal» [N. del t.].

mina ligero sobre las cabezas más duras, Ἀτη ἥ πάντας ἀᾶται[10], le alcanza también a él. Entre aquellos que «lucharon más encarnecidamente por aprender de los griegos» en contraposición a los que «no comprenden la Antigüedad», el señor Nietzsche cuenta, además de con Goethe[11] y Schiller, sólo con Winckelmann. Es indudable que escribe para aquellos que como él no han leído nunca a Winckelmann.

Quien haya aprendido de Winckelmann a ver la esencia del arte helénico sólo en lo bello, se alejará con repugnancia del «símbolo universal del dolor primigenio del uno primordial», de la «alegría del aniquilamiento del individuo», de la «alegría de la disonancia». El que haya aprendido de Winckelmann a comprender históricamente la esencia de la belleza, tal y como se revela de modo diferente en épocas diferentes, y a reconocer ante todo aquella doble belleza que explica magistralmente Winckelmann[12], no hablaría nunca «de una sorprendente degeneración del espíritu helénico», ni de una naturaleza antiartística en un tiempo en que Zeuxis y Apeles, Praxíteles y Lisipo crearon una belleza, diferente a la de Fidias y Polignoto; una belleza, según mi opinión [*meinthalb*][13], sin ἦθος, no presentida por épocas anteriores, admirada y digna de admiración eternamente. Una contraposición análoga, aunque no tan drástica, separa el arte de Eurípides y de Menandro del de Esquilo y Aristófanes. Pero, en definitiva, ¿no es precisamente Winckelmann el que con ejemplo imperecedero ha probado que las reglas generales de la crítica científica son necesarias también para la historia del arte, incluso para la comprensión de cada obra de arte en particular, y que la valoración estética sólo es posible si procede de las concepciones de la época, en la que se origina la obra de arte, y del espíritu del pueblo que la ha producido? ¿Cómo se atreve el señor Nietzsche a afirmar que él conoce a Winckelmann? Él, que en cuanto toca algo arqueológico manifiesta una ignorancia verdaderamente infantil; él, que a los sátiros, a sus «hombres ingenuos» (p. 373), les agracia con patas de macho cabrío; él, que no sabe distinguir entre Pan, Sileno y sátiro[14]; él, que hace agitar a Apolo la cabeza de Medusa (p. 342) en vez de la égida; él, que desde el momento en que se comporta de modo suficientemente «titánico y bárbaro», para «no dejar piedra sobre piedra de la cultura apolínea»[15], encuentra las divinidades olímpicas de pie sobre el techo y el frontón y ve «sus hazañas representadas adornando bajorrelieves, frisos y paredes». En

[10] Alusión a la *Ilíada*, XIX v. 91 y 129: «Ate, que induce a todos en el ciego error» [N. del t.].

[11] Incluso el «optimista» más cándido, o el «extraño *quid pro quo*» que describe en la p. 176, podían esperar que se mencionase aquí a Lessing. Ante la ausencia de Lessing, alguien que fuese menos indulgente sacaría peores conclusiones —si el mismo señor Nietzsche no condenase en la p. 127 al autor de *Antigoeze*. Para él Lessing es «el más honesto de todos los hombres teóricos», porque prefería la búsqueda de la verdad a su posesión. El señor Nietzsche, según la lógica, no debería declararse de acuerdo con esta idea: de hecho, la creencia de estar en posesión de la verdad parece excluir una auténtica búsqueda de la verdad.

[12] Yo hablaría de una «contraposición estilística» entre el estilo noble y el estilo bello, si la expresión no tuviese aquí una impronta dionisíaca.

[13] Aquí Wilamowitz utiliza una forma arcaica del alemán, en lugar de *meinethalben*, que posteriormente Wagner criticará en su escrito [N. del t.].

[14] El predicado «sabio y entusiasmado» que atañe al sátiro (p. 85), se lo atribuye a Sileno, que fue encontrado por el rey Midas: según el señor Nietzsche, una «antigua leyenda» que podría ser del todo prehomérica. Lástima que todo el *thiasos* dionisíaco sea extraño a la epopeya popular, y que la leyenda difícilmente se encuentre antes del siglo V. (Bacquílides. fragmento 2).

[15] Es decir, dórica; mucho ha aprendido el señor Nietzsche aquí y allá de O. Müller, cuya concepción de la esencia dórico-apolínea se la atribuyó a sí mismo en la p. 59.

este caso se puede citar sólo al alumno del pastor de Laublingen. Pero para comprender el gusto artístico del señor Nietzsche, basta con echar una ojeada a la viñeta[16], símbolo «del mito resucitado», que al verla R. Wagner «inmediatamente queda convencido de que el autor ha de decir algo serio y penetrante»; en ella vemos al «héroe de la tragedia pesimista», Prometeo, «en la gloria de la actividad», y a aquel pájaro a propósito del cual, si un día «ha de comparecer ante el juez infalible Dioniso», el «dios del arte» deberá exclamar:

ἤδη ποτ' ἐν μακρῳ χρόνῳ νυκτὸς διηγρύπνησα
τὸν ξουθὸν ἱππαλεκτρυόνα ζητῶν τίς ἐστιν ὄρνις[17].

«Volviendo de este tono exhortativo al estado de ánimo de quien serenamente observa», quiero ante todo considerar qué es lo que hay sobre «las verdades eternas de lo apolíneo y dionisíaco». Sobre estas dos «divinidades del arte» se fundamenta la ciencia nietzscheana del «contraste estilístico en el arte griego». «Los dos impulsos artísticos (Apolo y Dioniso, a quienes corresponden el sueño y la embriaguez) están la mayoría de las veces en contraposición, se excitan recíprocamente a partos cada vez más poderosos y, finalmente, en el momento culminante de la voluntad helénica, se funden para generar la tragedia». Pero he aquí que viene el perverso Eurípides, instigado por el malvado Sócrates, y amenaza a la tragedia. Dioniso «se refugió en las olas de un culto secreto», y así continuó hasta que le fue concedida al señor Nietzsche «la mirada tan nueva y singular» para poder penetrar en lo helénico. Parece obvio que, si las verdades eternas son un producto de fantasmas fugaces, toda la construcción que se fundamenta sobre ellas se disuelve en el aire. También yo puedo citar al Mefistófeles, que «atrapa a las graciosas Lamias»: «para no saber nada me parecisteis bellas muchachas»[18]; pero cuando él tiende la mano, el bejín se parte en dos. Ahora bien, ¿si alargamos la mano, en qué se convierte «el mundo artístico» de Apolo? En el sueño. ¡Apolo, dios del sueño! ¿Fue una profecía del «dragón» Eurípides cantar así? Después de que Apolo fuese poseído por el oráculo délfico[19], νύχια χθὼν ἐτεκνώσατο φάσματ' ὀνείρων οἵ πόλεσιν μερόπων τά τε πρῶτα τά τ' ἔπειθ' ὅσ' ἔμελλε τυχεῖν ὕπνου κατὰ δνοφερὰς εὐνὰς φράζον... ἐπὶ δ' ἔσεισεν κομὰν (Ζεύς) παῦσεν νυχίους ονείρους ἀπὸ λαθοσύναν νυκτωπὸν ἐξεῖλεν βροτῶν καὶ τιμὰς πάλιν θῆκε Λοξία[20]. ¡Se requiere una notable

[16] Wilamowitz pone como ejemplo del mal gusto artístico de Nietzsche la viñeta que aparece en la portada de su libro. Rohde criticó la falta de proporcionalidad del dibujo en carta a Nietzsche, 9 de enero de 1872, KGB II/2 502-503. La viñeta fue obra del artista Leopold Rau, según Nietzsche era «una obra de arte y dice muchas cosas serias de la manera más sencilla» (Carta a Fritzsch, el editor, 27 de noviembre de 1871, CO II 237-238) [N. del t.].

[17] Aristófanes: *Las ranas,* vv. 931-932: «Durante mucho tiempo vigilé una noche, buscando qué pájaro es el ágil caballo-gallo» [N. del T.]

[18] *Fausto II.* «Noche clásica de Walpurgis», vv. 7.769 y 7.784. Nietzsche se refiere a este pasaje del *Fausto* en p. 149. [N. del t.]

[19] Wilamowitz recurre al texto griego de Eurípides, *Ifigenia en Táuride*, vv. 1.261-1.280: «La Tierra creó fantasmas nocturnos que en sueños decían a muchos mortales lo pasado, lo presente y lo futuro [...] Júpiter, besó su cabellera [la de Olimpo], cesaron los nocturnos sueños y libertó a los hombres de los oráculos, hijos de la noche, y devolvió a Loxia sus honores» [N. del t.].

[20] Λαθοσύνα νυκτωπὸς fue siempre para los griegos el sueño. Según el señor Nietzsche, nosotros, «conjeturando, pero con bastante seguridad, podemos presuponer para los sueños de los

«osadía» para hacer de Apolo, mediante un juego de palabras, el «dios de la apariencia», porque «según la raíz de su nombre significa el que brilla» (p. 339), es decir, el dios de la apariencia de la apariencia, «de la suprema verdad del sueño que contrasta con la sólo fragmentariamente inteligible realidad diurna»[21]! Pero es evidente que ante aquel que ὅστις τὰ σιγῶντ' ὀνόματ' οἶδε δαιμόνων[22], «Apolo está como el genio transfigurador del *principium individuationis*» (p. 399)[23]. Este Apolo «ha dado a luz al mundo olímpico, se puede decir que es su padre». Δῖνος βασιλεύει τοῦ Διὸς τεθνηκότος[24]. Así pues, de la gris teoría del concepto schopenhaueriano debe de haber crecido el árbol dorado del mundo de los dioses griegos. La llamada cultura apolínea, «por medio de poderosos espejismos e ilusiones felices», es decir, con los dioses homéricos que no son más que «una deificación de todo lo que cae bajo los ojos», ha hecho del griego —que «experimentaba los horrores y los espantos de la existencia», convirtiéndose en un «pueblo dispuesto a sufrir de un modo peculiar»— «un vencedor de los abismos espantosos abiertos por el conocimiento del mundo y de la capacidad de sufrimiento llevada hasta el límite». El señor Nietzsche no puede saber que aquellos «reflejos de belleza e ilusiones» hayan sido en realidad generados medio inconscientemente y hayan sido considerados seres de verdad corpórea, surgidos, como dice ya Aristóteles[25], y de un modo más apropiado la mayoría de los modernos, de los μετέωρα y de los περὶ τὴν ψυχὴν συμβαίνοντα[26]; que hayan surgido, al menos en sus primeros impulsos, en una época en que el pueblo helénico no se había todavía separado de sus hermanos, y por consiguiente en la más primigenia infancia de la raza humana; que para el griego homérico hayan tenido plena realidad los milagros de su dios, más plena incluso que para el filólogo del futuro

---

griegos una causalidad lógica de las líneas y de los contornos, de los colores y de los grupos, un desarrollo de las escenas semejante a sus mejores bajorrelieves». (Sin embargo, los mejores bajorrelieves son, inexorablemente, aquellos que tienen una sola acción, no los que tienen muchas.) Para el señor Nietzsche, Homero es un griego que sueña, el griego un Homero que sueña. Esto último es un puro y simple *nonsense*. De lo contrario, se podría ciertamente decir con toda legitimidad del señor Nietzsche, que es un profesor que sueña, y también sacar la conclusión inversa, es decir, que un profesor es un Nietzsche que sueña. Pero para poder sostener la otra afirmación, es necesario desembarazarse de toda «la literatura sobre los sueños». El señor Nietzsche lo hace con la elegancia del que no ha leído nunca a Artemidoro. En él hubiese encontrado información sobre miles de sueños, que son francamente la cosa más insípida que he visto. Pero no hay ni rastro de un «cambio de escenas», ni de un soñar «con causalidad lógica». Lo mismo se puede decir del gusto sentimental del autoengaño consciente que inspira al señor Nietzsche, cuando sueña, el siguiente verso:

«Es sólo un sueño. Quiero seguir soñándolo.»

Sin embargo, el mundo antiguo vio sobre todo en el sueño «los efectos morbosos y patológicos» que el señor Nietzsche refuta. Lo muestra el conocido pasaje de Lucrecio, IV, 960-1.029. Si el señor Nietzsche quiere sostener que en los tiempos de Homero se soñaba de un modo diferente que en los tiempos de Lucrecio (y desgraciadamente en Homero se sueña a menudo, pero sin «causalidad lógica», y la mayoría de las veces según Artemidoro ἐνύπνια, no ὀνειρους), pues bien; *affirmanti incumbit probatio*.

[21] Otras veces el lenguaje de Sófocles tiene una «claridad apolínea» (p. 368). ¡Loxias!

[22] Eurípides. Fragmento 781: «el que conoce los nombres ocultos de la divinidad» [N. del t.].

[23] Lástima que el señor Nietzsche sea tan poco avezado en la literatura griega, como para dar a conocer la derivación pitagórica de ἀπόλλων.

[24] Aristófanes, *Las Nubes*, v. 828: «Reina la vorágine, porque ha muerto Zeus» [N. del t.].

[25] En Sext. Emp., *adv. dogm. III 20, Arist. περὶ φιλοσοφίας*, 12 Rose.

[26] «Los fenómenos celestes y los psicológicos» [N. del t.].

seguidor de Dioniso; que el Apolo de la época homérica difícilmente haya tenido en sí los gérmenes de aquel poder religioso-político que poseyó desde el siglo VIII en adelante: todo esto no lo puede saber el señor Nietzsche, porque no conoce a Homero, o a lo sumo lo conoce como el mendigo ciego de ἀγὼν Ὁμήρου καὶ Ἡσιόδου[27]. Si le conociese realmente, ¿cómo habría podido atribuir un sentimentalismo pesimista, un anhelo senil de no ser, un autoengaño consciente, a aquel mundo homérico juvenil, exultante en la exuberancia de una alegría de vida placentera, restaurador de cada corazón incorrupto por su juventud y naturalidad, a la primavera del pueblo que verdaderamente ha soñado el más bello sueño de la vida? ¿Cuáles son sus *pruebas* sobre los sufrimientos que sin duda en aquel tiempo los griegos, los niños eternos que, inocentes y despreocupados, se alegraban de la luz bella, habrían padecido, mejor dicho, disfrutado, disfrutado con una sensualidad impotente? «Aquella *moira* entronizada para dominar todos los conocimientos, aquel buitre de Prometeo, el gran amigo de los hombres, esa suerte tremenda del sabio Edipo, la maldición de los Atrídas, Gorgonas y Medusas, en una palabra, toda la filosofía del dios de los bosques, de la que han desaparecido los melancólicos etruscos». ¡Qué maraña de estupideces! Los melancólicos etruscos... ¡Léase *Ateneus*, XII.517. Gorgonas y Medusas! χρῆσόν σὺ μάκτραν εἰ δὲ βούλει κάρδοπον[28] ¡Y la maldición de los Atridas, etc. debería ser homérica, mejor dicho pre-homérica! Señor Nietzsche, ¡qué infamia comete Usted contra la madre Pforta! Da la impresión de que Ustedes no leyeron allí la *Ilíada* B 101 o el pasaje correspondiente en el *Laocoonte* de Lessing y la introducción de Schneidewin al *Edipo Rey* de Sófocles, que es una asignatura que el alumno recibe en el primer semestre del último curso de Pforta. Usted se disculpará diciendo que se ha equivocado en un par de siglos, y que los números son algo meramente matemático; y, sin embargo, desde la época de Platón, y mal que le pese a Schopenhauer, está escrito sobre las puertas de la filosofía:

μηδεὶς ἀγεωμέτρητος ἐνθαδ' εἰσίτω

Me hubiera gustado que en Pforta hubiesen permanecido fieles a la sentencia, al menos en la formulación ἐνθέδ' ἐξίτω[29].

Todavía una cosa más sobre la fe griega en la época de la épica popular, que pertenece a las características de una precedente «mirada profunda a los horrores de la naturaleza»: el «reino de los Titanes» que han de abatir a los dioses que están en torno a Zeus, o al Apolo primordial nietzscheano. Pero se puede dar como probado que la titanomaquia, incluso las dinastías y genealogías de Hesíodo, son para la conciencia griega en parte más remotas, en parte evidentemente más recientes que las divinidades olímpicas de Homero[30]; pero no hay prueba alguna de que hubiese habido al-

[27] El señor Nietzsche considera como prehomérica la «filosofía del dios de los bosques», para quien la mejor cosa es no haber nacido; allí al menos la pone en boca de Homero.

[28] Cfr. Aristófanes, *Las Ranas*, v. 1.159: «Préstame la artesa o, si prefieres, el arca» [N. del t.].

[29] La insolencia de Wilamowitz se refleja en esta paráfrasis griega, «nadie puede entrar aquí que sea ignorante en las ciencias matemáticas», de la que se sirve alevosamente para recordar a Nietzsche el suspenso que tuvo en matemáticas en el examen de Bachiller. Ver introducción [N. del t.].

[30] Aristarco y Lachman, a quienes más que a cualquier otro debemos una comprensión efectiva de Homero, han reconocido que los pasajes en los que se presenta una concepción semejante de los asuntos celestes, por ejemplo el quinto y el decimotercer canto, sobre todo la teomaquia, son extra-

guna vez una época en que un heleno, al que le eran desconocidos Zeus, Atenea y Apolo, sacrificó a Urano, o a Crono o incluso a Ericapero y Fanes: y, sin embargo, se admite en la p. 350 un tal «período artístico de la edad de acero». Abstracciones y alegorías de esta naturaleza tienen solamente valor para una teosofía dogmática, como la hesiodea, ferecidea y órfica.

Pero el desconocimiento de Homero por parte del señor Nietzsche se pone de manifiesto de un modo todavía más convincente, si cabe, en sus opiniones sobre la historia de la literatura griega arcaica: Homero es para él, «como individuo», un «soñador ensimismado», «el artista apolíneo ingenuo»; de Arquíloco debería informarnos la historia griega que él «habría introducido el canto popular en la literatura». La primera afirmación es ilusoria, la segunda falsa. Pues incluso el más intransigente guardián de la unidad[31] no le gustaría negar que los dos incomparables poemas tienen tras de sí una producción rapsódica sumamente productiva, florecida en el transcurso de los siglos antes y después de su autor (basta pensar en los *Himnos homéricos,* cuyo análisis crítico desde los tiempos de G. Hermann no ha dado —hay que admitirlo— ni un solo paso), y que Homero, «como individuo», pudo sólo surgir sobre el terreno de una producción de cantos extremadamente extensa. ¿Y quién querría cambiar, al menos que no le sean totalmente desconocidos fenómenos análogos en otros pueblos (y el señor Nietzsche cuando era alumno de secundaria ha tenido la oportunidad de leer los veinte cantos de los *Nibelungos*), la esencia del arte ingenuo, como Schiller lo ha explicado, con las ensoñaciones nietzscheanas y las reverberaciones de la belleza? ¿Cuándo un serbio o un finlandés se ha desembarazado con un «fantasmagórico juego de prestidigitador» de su nostalgia por el Nirvana, «al fijarse con mirada penetrante tanto en el impulso negador de la susodicha historia universal como en la crueldad de la naturaleza»? Si tuviese que detallar su tesis sobre Arquíloco, uno se quedaría perplejo. Lo primero que se observa es que en el caso de que Arquíloco se entienda tal y como realmente «nos habla de él la historia griega», la concepción de la lírica del señor Nietzsche se vendría abajo. Sin embargo, ¿una concepción tan manifiestamente equívoca puede ser adscrita a un error con sólo un destello de verosimilitud? Aunque suene como algo increíble, el señor Nietzsche se atreve a parangonar la poesía de Arquíloco con los cantos populares (por lo demás, como se sabe, son en parte híbridos) del *Des Knaben Wunderhorn*[32]; es decir, se atreve a comparar una poesía, por así decirlo, anónima con los poemas del hombre que poetiza siempre y sólo sobre sí mismo, sobre sus pasiones y experiencias, con una claridad y personalidad que para un Critias, poeta no despreciable y en todo caso apasionado y subjetivo, había allí algo de inquietante[33]. Sin embargo, esta afirmación sería necesaria, si el poeta lírico, a quien, según la opinión común, el canto le viene inspirado por la pasión, «se ha despojado de la subjetividad en el proceso dionisíaco», y en un primer momento «produce el reflejo sin imagen y sin concepto del dolor primordial en la

---

ños y más recientes respecto a aquello que es verdaderamente homérico. No sé si también A 400 podría indicar que la segunda continuación del primer canto es relativamente reciente.

[31] Si alguno se preguntase acerca de cómo el señor Nietzsche ha llegado a creer en la personalidad de Homero, observaremos que Schopenhauer «ha acuñado el sello de la eterna verdad» a la reacción frente a las teorías wolfianas.

[32] *Des Knaben Wunderhorn* («*La trompa maravillosa del muchacho*») es una colección de canciones populares alemanas publicada entre los años 1806 y 1808. Nietzsche cita esta colección en GT 6 [N. del t.].

[33] Aelian, V. H. X, 13.

música» y después «un segundo reflejo como símbolo aislado o como ejemplo» que, finalmente, es el canto lírico; si esto es así, entonces Arquíloco no canta ciertamente sobre su amor y más tarde (el señor Nietzsche dice, sin sentido, «al mismo tiempo») sobre su odio contra Neobule, sino «de la única egoidad, la auténtica y perenne, que yace en lo profundo de las cosas». Para avalar la tesis de que el texto de la poesía lírica se haya producido después de la melodía, y que la lírica sea una «fulguración imitativa de la música por imágenes y conceptos», era necesario atribuir a Arquíloco la lírica estrófica y una preponderante importancia musical, esto es, era necesario maltratar por ignorancia a Arquíloco y a la historia de la música griega. Me parece que Platón dice bien claro, que τὴν ἁρμονίαν καὶ ῥυθμὸν ἀκολουθεῖν δεῖ τῷ λόγῳ[34]. Y si tiene razón al denominar estrofas rítmicas a los versos epopéyicos inventados por Arquíloco, sin embargo no se trata ciertamente de estrofas musicales, porque la naturaleza propia de éstas está en el retorno regular de la misma melodía sobre un texto diverso, como en la lírica coral; aquellos, por el contrario, por su misma extensión ya no admiten un modo similar de ejecución. También el dístico elegíaco, y quizás en el origen el mismo exámetro heroico, eran igualmente una estrofa rítmica. Pero de ningún modo se puede pensar en una verdadera ejecución cantada de los yambos de Arquíloco. Por eso, basta sólo con recordar la tradición de la παρακαταλογή[35]. La indefinición sobre la relación cronológica entre Terpandro y Arquíloco demuestra clarísimamente que éste no depende de la primera κατάστασις. Pero el señor Nietzsche ha reprimido hábilmente esa palabra, que debería tener siempre en los labios todo aquel que se ocupe de la edad antigua de la lírica griega. El hecho es que esa palabra manda al diablo de un plumazo todas las patrañas del nacimiento de la lírica desde la música, del canto popular nietzscheano, del nietzscheano «calco del mundo en la música»: *elegía*. La elegía es la lírica griega más antigua; esencialmente (sea o no Arquíloco su, así llamado, inventor) es la hermana del yambo[36], incluye todos los aspectos de aquello que hoy llamamos lírica, amor y vino, cantos militares y canciones satíricas, gnómicas o didácticas: y la elegía no era cantada. Mimnermo y Tirteo, Focílides y Teognis no eran músicos, porque, en conformidad con su origen, la elegía, tanto en el estilo y en la lengua cuanto en el modo de ejecución, se atiene al modelo de la épica popular. Además, en los maestros de la primera κατάστασις prevalece todavía la palabra, y sólo con la segunda se usa la música instrumental, mien-

[34] [«El ritmo y la armonía se acomodan necesariamente a la palabra», N. del t.] *Rep.* III 398 D. Entre los θρῆνοι y los ὀδυρμοί, allí excluidos, el señor Nietzsche no cuenta los yambos. ¡Ah, si hubiese leído al menos una vez todo entero aquel pasaje, antes de vilipendiar el *estilo representativo* por los mismos motivos que Platón aduce a propósito de toda la música griega! Platón será también más prevenido en sus juicios que el señor Nietzsche, desde el momento en que había sido corrompido por el malvado Sócrates, pero al menos él no pertenece a la categoría de hombre que con cara dura divulga sus investigaciones insensatas como si fuesen verdades con validez universal. Si luego él tuviese razón, cuando habla sobre la música antigua, ¿cómo es posible preguntarse: «qué será de las verdades eternas de lo dionisíaco y de lo apolíneo en una mezcolanza semejante de estilos, en donde la música es considerada el siervo y el libreto el señor»? El «dragón» podría responder: τό μηδὲν εις οὐδὲν ῥέπει [«Ninguno se inclina ante nadie»].

[35] Conozco la que dice Heráclito en *Diog. Laercio* IX 1. Pero eso no da pie para poner en duda el tipo de ejecución del yambo, lo mismo que el pequeño canto triunfal olímpico o la ambigua expresión ἄδειν. Frente a esto pierden toda importancia las medidas mélicas, la mayoría dactilicas, estrechamente emparentada con el *elegeion*.

[36] El mismo Arquíloco es contrapuesto una vez (περὶ ὕψους) a Eratóstenes, y por tanto se le concibe como elegíaco; Simónides de Amorgos compone elegías además de yambos, Solón yambos además de elegías, etc.

tras que el punto de vista nietzscheano sería inconciliable con tales noticias. Pero esto no se puede explicar en pocas palabras y, ya que ahora hemos pasado al ámbito del segundo «dios del arte» y mi función aquí no es de hecho positiva, yo puedo seguir al señor Nietzsche y pasar por alto, con un salto elegante por encima de diversos siglos, a todos los músicos y poetas remotos, para tratar simplemente el nacimiento y las exequias de la tragedia.

Dioniso no ha inspirado una fórmula tan concisa como la de Apolo. En sentido nietzscheano, y siguiendo con abstracciones, se le podría dar el nombre de genio de la música del futuro, del evangelio del futuro. De esta manera, enseguida se podría elucidar el «contraste estilístico» y, al mismo tiempo, la oposición a todo aquello que es verdaderamente griego y, esperamos, a todo lo que es verdaderamente alemán. «Bajo el grito místico jubiloso de Dioniso, estalla el hechizo de la individuación [por consiguiente, es superado lo apolíneo], y queda abierto el camino hacia las madres del ser» (p. 339)[37]. «Lo dionisíaco, con su placer primordial percibido incluso en el dolor, es la matriz común de la música y del mito trágico» (p. 435). Ahora ya no nos extrañamos de que el señor Nietzsche no haya planteado el problema de hasta qué punto los antiguos han compartido estas visiones de la música, que son hoy tan actuales, y si un griego en sueños o borracho ha podido llegar tan lejos como para concebir un arte como «el lenguaje de lo absolutamente no-estético». Pues esto es lo que hace el señor Nietzsche al considerar la música como el lenguaje de la voluntad (p. 402) y la voluntad como lo absolutamente no-estético (p. 340). ¿O es demasiado matemática la conclusión de que si dos grandezas son iguales a una tercera, etc.? El análogo del mundo artístico dionisíaco es, como ya se ha recordado muchas veces, la embriaguez, «en cuyos escalofríos se revela la potencia artística de toda la naturaleza para la suprema satisfacción del Uno primordial»[38]. Parece que la religión dionisíaca llegó a Grecia procedente del Oriente; pero mientras que en Oriente, mediante ella, «el hombre retrocedía hasta el tigre y el mono, las orgías dionisíacas de los griegos asumían el significado de fiestas de redención universal y de días de transfiguración». Ciertamente fue Apolo el primero que «ha agitado la cabeza de medusa contra todo lo dionisíaco que afluía», porque «al griego apolíneo lo dionisíaco le parecía titánico y bárbaro», pero finalmente los dos adversarios se reconciliaron «con nítida delimitación de sus líneas fronterizas, a las que había que atenerse de ahora en adelante, y con envío periódico de regalos honoríficos» (p. 343), o, como se ha dicho en otro lugar (p. 352), «ellos establecieron una unión misteriosa». ¡Apolo y Dioniso como Nerón y Pitágoras!

Todo el mundo sabe que la introducción de la aulética frigia encontró cierta resistencia en los «griegos apolíneos». El hombre «sano» bienpensante se horrorizó de las orgías dionisíacas como de las de la madre de los dioses, de Sabacio, Bendis y Cocito, pues también tenían como secuela en Grecia la depravación. Estaba también en la naturaleza de los hechos que el ser auténticamente helénico, en sus esfuerzos hacia la medida en todas las cosas, resistiese con todas sus fuerzas contra aquel misticismo excéntrico y orgiástico que infringía todos los límites, lo mismo que el sano equilibrio espiritual lucha contra el fariseísmo trascendental. Naturalmente, no consiguieron extirparlo. Esta mezcla de absurdo y voluptuosidad es tan repugnante, porque

[37] En la p. 339 Nietzsche habla de las «madres del ser, cuyos nombres son: la ilusión, la voluntad, y la penar» [N. del t.].

[38] Nietzsche había tomado la expresión *UrEine*, lo Uno primordial, del lenguaje de Schopenhauer [N. del t.].

desencadena lo que hay de animal en el hombre, algo que es peligroso y que con el tiempo destruye completamente la auténtica cultura de un pueblo. Para mí, todas estas diversas corrientes que se dan en Grecia pueden ser reconducidas a una única fuente original y, en particular, si al elemento específicamente helénico queremos llamarlo apolíneo, por mí no hay inconveniente de que se llame también a esta fuente original lo dionisíaco. Sólo que con esto no se identificaría todo lo que reclama el nombre de dionisíaco, especialmente aquello que es auténticamente helénico en la figura del mismo Dioniso, dispensador del vino, y en el carácter originario de su entorno, Sileno, los sátiros y las ninfas[39]. Y es justamente en esta fuente, en las fiestas y en los ritos basados sobre antiquísimos cultos naturalistas locales, en la vendimia, en el pisar la uva, en el goce exultante y excitado de la bebida nueva[40], en donde tiene su punto de partida la festividad dionisíaca, la tragedia y la comedia. Por otra parte, no se pueden introducir en lo dionisíaco de la primera época todas las insensateces propias de una mística fantasiosa y del sincretismo crudo con las que lo cargaron después. Yo creía que habían quedado ya atrás los tiempos en los que la exégesis arqueológica hacía bromas con los seres nónnicos, incluidos Aión y Eniáutos[41]. Pero quien crea seriamente en nuestra ciencia, ¿no encontrará «deshonroso y ridículo» que se hable todavía hoy, a la manera en que habla Creuzer de la *Saint Croix*, de «mitos maravillosos en los misterios, del desenfrenado canto de júbilo de los epoptos[42], de una visión dionisíaca del mundo que, ante los bárbaros críticos, Eurípides y Sócrates, se refugia en las místicas olas de un culto secreto y no cesa, en el curso de las más extrañas metamorfosis y degeneraciones, de atraer hacia sí a los espíritus más serios»? (pp. 376, 386, 405). Por consiguiente, ¡ahora finalmente la filosofía de Schopenhauer, la música de Wagner y, posiblemente, la filología de Nietzsche son la sabiduría mística de los hierofantes! Además, no se debe subrayar con demasiado énfasis la contraposición entre música apolínea y dionisíaca. Ya en los tiempos de Taletas[43], incluso antes que él, la música griega había adoptado los modos tonales de Asia menor. Desde que se computan los juegos píticos, resuena en ellos la invención de Olimpo, el νόμος πολυκέφαλος[44], hay un agón aulético[45], la flauta acompaña tanto al emba-

[39] ¡El señor Nietzsche sabe que las Musas acompañan a Dionisos! De hecho, ellas se sientan con él «en los linderos del bosque» (p. 5 de la I. ed.). ¿Por qué motivo se sientan ellas allí? Lo sabemos después: para dormir, en la embriaguez de la exaltación mística, «en una elevada pradera de montaña, al sol de mediodía, tal y como describe Eurípides el dormir en *Las Bacantes*» (p. 63). Ciertamente, mi querido señor Nietzsche, éste sería el miserable poeta que Usted nos quiere hacer creer, si pusiese en versos tales estupideces. Tenga en cuenta que quien quiere dormir no se tiende bajo el sol del mediodía, sino a la sombra. Vuelva a leer *Ba.* 677 y 684 y admita que no ha entendido el pasaje. Nos consolamos con Mefistófeles: «no es el primero».

[40] De ella nos tendrían que «hablar con himnos todos los pueblos primitivos», y, por consiguiente, no los griegos, itálicos y germánicos. Apuesto a que el señor Nietzsche ha oído hablar alguna vez de los himnos de los pueblos de la India y de la Bactriana, que se refieren al sacrificio del soma, y quizás también de la bebida con la que se emborrachó Odino en casa de Gunnlödh, *Hawamal* 12 Simrock (Edd. Säm. 12 b. Cito según la *Mitología* de Grimm 1086). ¡Pero quién se informará tan minuciosamente!

[41] Wilamowitz alude aquí a la *Dionisíaca* del poeta griego del siglo V Nonnios [N. del t.].

[42] Wilamowitz cita aquí a Creuzer (1771-1858), famoso intérprete de las mitologías de la antigüedad en su obra la *Simbólica* [N. del t.].

[43] Taletas de Gortina era un músico que vivió en Esparta en el siglo VII a. C. [N. del t.].

[44] Schol. Pind. *Pyth. XII; [Plut.] de mus. 7.*

[45] En los primeros juegos píticos venció Sacada. Cfr. Paus. X 7; Plut, *loc.cit.* Hesych. s.v. Σακάδιον.

terion espartano como al peano[46]. Se llega a un punto en el que el hiporquema báquico rechaza la flauta[47] y llama a su danza dórica, y en el que el mismo Ditirambo, bajo el aspecto de sátiro, puede llevar la cítara[48]. Y frente a esto, el señor Nietzsche dice que sólo la tragedia es «el fruto de la reconciliación de las dos divinidades opuestas», y que en la lírica, por el contrario, sólo gobierna Dioniso, es decir, la música; de manera que para el señor Nietzsche la música instrumental ejerce su influjo hasta en la lengua de la lírica dórica (p. 357). En fin, difícilmente se puede sostener que en un tiempo tan remoto (siglos VI y V) «las enfermedades colectivas de los encantamientos dionisíacos» se extendiesen más tarde a toda la población, poseída por un delirio demente[49]. Desconozco que en esa época se dieran tales enfermedades. Pero incluso el canto coral puramente dionisíaco, el ditirambo, no está de ninguna manera en neta contraposición con las otras formas de poesía coral, dentro de lo que se designa como el período floreciente de la lírica griega. Si el elemento mímico es también particularmente importante en el ditirambo y ha dado lugar al nacimiento del drama[50], este elemento tampoco lo excluyen de hecho las otras formas, y por lo tanto no son ninguna «intensificación del cantor solista apolíneo» (piénsese sólo en los coribantiastes, cariátides y los danzadores de la pírrica[51]) y el ditirambo tampoco ha sido cantado siempre, como parece creer el señor Nietzsche, por un coro de sátiros[52]. El que haya leído los fragmentos, especialmente Píndaro 53, no hablará sin ton ni son. Si después, en Filóxeno, nos aparece bajo el mismo nombre un género de poesía completamente diferente, la explicación no es tan difícil. Nos faltan precisamente todos los términos intermedios. ¡Cuántos centenares de poemas eran necesarios para los coros cílicos tan dilectos, y qué pequeña era la parte que se conservaba! A nosotros nos ha llegado sólo una millonésima parte, una brizna, y por casualidad, porque los gramáticos, y en general toda la época posterior[53], descuidaron completamente la producción poética anterior a la mélica clásica. Hay que añadir que la forma musical que permaneció constante en Grecia fue deudora, en cuanto a su origen y conservación, de los grandes poetas ditirámbicos. Y la importancia de las innovaciones se produce ya a partir de la intensidad de la polémica y de la admiración, pero sobre todo a partir del éxito en el campo musical[54]. Nosotros no estamos en condiciones de juzgar esta producción; querer hacerlo es una ligereza. ¡Cuán grande es la ligereza de denigrar un género que no se conoce! Y para el señor Nietzsche esta música es «o música excitante o música evocadora, lo que equivale a decir: o un estimulante de los nervios embotados o gastados o pintura musical». Es indudable que su ignorancia —y no digamos más— le permitió afirmar (p. 423) que «la tragedia ha llevado a la música a su perfección»,

[46] Archiloch. 78.

[47] Pratina. 1.

[48] Welcker A. D. III 125.

[49] Por ejemplo Plut. *Anton. 24; Philostr.* vit Apoll. *Iv.2.21' Dion. Hal.* Arch. VII 72.

[50] Sobre esto ya nos ha informado suficientemente Aristóteles, y cuando nosotros somos instruidos a medias, como sobre las manifestaciones que preparan la comedia, se confirma su juicio. Los otros usos en el campo del espectáculo, especialmente en el del culto, se encuentran, como ya se sabe, en Lobeck, por ejemplo *Agl.* 174 ss., que no quiero copiar.

[51] La *pírrica* es una danza guerrera, que se bailaba al son de la flauta, inventada por Pírrico, uno de los curetes de Zeus, hijos de la Tierra, confundidos a veces con los coribantes [N. del t.].

[52] Ni siquiera originalmente. De modo claro y convincente lo dice Filocoro en Athen. XIV 628. A.

[53] Una excepción es Filodemo, que extrañamente lo cita a menudo.

[54] Todavía en el siglo II a. C. se siguen los cantos de Timoteo y Polído. Cfr. I.G. 3053.

cuando en realidad ningún poeta trágico ha tenido como campo principal la música, como es el caso de Frinico y Timoteo[55]. ¿Cómo puede decir él (p. 392) que «la tragedia ha absorbido en sí todos los géneros artísticos precedentes», mientras que en Atenas, además del ditirambo, floreció también la elegía, y el yambo fue subsumido por la comedia[56]?

Si las cosas están así con los progenitores que generaron la tragedia «en una unión misteriosa», «que ha alcanzado la gloria dando al mundo una criatura que es a la vez Antígona y Casandra»[57] (p. 344), puede parecer superfluo controlar cada *detail* que se nos ha comunicado sobre el acto del nacimiento. Sólo queremos echar un par de ojeadas sobre algunas particularidades, puesto que aquí está el único punto en donde se hace un intento débil de fundamentación histórica y filológica. Por eso se puede esperar que los presupuestos sean ya algo más que problemáticos. Allí se habla continuamente de un «ditirambo trágico». Tengo que confesar que yo no conozco este género literario. ¿No será un pariente de la difunta tragedia lírica? Como soporte esencial se asume el hecho de que haya existido alguna vez una tragedia sin autores, quizás antes de Tespis. Mejor dicho, una tragedia que trataba sólo del πάθη τοῦ Διονύσου, quizás antes de Tespis[58]. ¿Qué tiene que ver la explicación del drama esquileo con semejantes alucinaciones sobre la supuesta condición de un supuesto antecedente en una supuesta época? Y ¿cómo concuerda la tesis de una drama sin autores con la afirmación tan fehaciente de que el coro de Esquilo estuviese compuesto únicamente «de seres bajos y serviles» (p. 367)? Sí, esto cuadra bien, pero con la «alegría de la contradicción primordial». Se ve que el señor Nietzsche tampoco conoce la tragedia. El coro esquileo, por consiguiente, ha sido hasta hoy para nosotros un enigma, porque estaba constituido únicamente «de seres bajos y serviles». ¿Y qué son entonces *Las Euménides, Las Suplicantes, Las Danaides, Las Forquideas*, en donde el coro es el protagonista? Y aún más: «es tan irrefutable el hecho de que durante mucho tiempo el único héroe presente sobre la escena fuese Dioniso, como afirmar que nunca, hasta Eurípides, dejó Dioniso de ser el héroe trágico» (p. 374). El señor Nietzsche ha anunciado como tema del seminario de este verano el comentario de las *Coéforas*: ¿Acaso las ha leído alguna vez? Pues ¿quién es en *Las Suplicantes*, en *Las Euménides*, en *Los Persas*, o en *Ayax, Electra,* y *Filoctetes* el *avatara*[59] trágico de Dioniso Zagreo? Éstos son los conocimientos previos y los presupuestos que han permitido al señor Nietzsche «una visión tan nueva y profunda» de la esencia de la tragedia antigua. Por eso, naturalmente, se llega a una concepción del coro semejante, y tendríamos que extrañarnos de que no sea toda-

[55] Se podría pensar en Frinico, que era maestro de la orquesta; cfr. el epígrafe, por lo demás apócrifo, en Plut. *Quaest.Conv.* VIII 9.

[56] El hecho de que el cómico Hermipo haya escrito también yambos, no hace más que confirmar esta opinión de Aristóteles.

[57] Quien me explique estas últimas palabras, a las que cuadra el dicho de Mefistófeles [*Fausto*, vv. 2342 ss.] acerca del acertijo de las brujas, recibirá una recompensa adecuada. *Davus sum non Oedipus.*

[58] Si es más que verosímil que no se conservó ninguna tragedia de Tespis, es dudoso que los títulos que tenemos en Suda sean auténticos. En todo caso, habría que excluir entonces la posibilidad de saber qué contenido y qué forma tuvieron. Y por lo que respecta a la tragedia antes de Tespis, es suficiente para el que no sea filólogo del futuro la *Dissertation upon the Epistles of Phalaris* [Obra de Richard Bentley (1699). N. del t.].

[59] El *avatara* es la transformación y personificación en la doctrina del brahamanismo [N. del t.].

vía más abstrusa, si en el fondo no fuese igual que la de Schlegel[60]. El coro es «la visión de la masa dionisíaca, como a su vez el mundo de la escena es una visión del coro satírico». ¡Espléndido, ingenioso, original! Pero más ingenioso, original y espléndido es este parangón: «la forma del teatro griego recuerda un solitario valle de montaña; la arquitectura de la escena aparece como una resplandeciente nube que las bacantes que vagan por la montaña divisan desde la cumbre» [por lo tanto, hay una correspondencia entre ellas y los espectadores que están sentados en el teatro]. Esto debe ser también un poderoso reflejo de la contradicción primordial: hacer que las nubes resplandezcan en el valle. Pero el broche de oro de toda esta parte es el papel que juega el coro satírico, al que, sigilosamente, se le equipara con el coro en general. ¿Y por qué no? Si Jerjes es Dioniso, ¿por qué el consejo de la corona no puede estar compuesto de sátiros? Una vez más el sátiro οὐτιδανὸς καὶ ἀμηχανόεργος[61] ha hechizado al señor Nietzsche. Primero le proporciona un par de patas de macho cabrío, ahora «ante él, ante el ser natural que vive inextinguiblemente por detrás de toda cultura, el hombre culto [¿también el señor Nietzsche?] se reduce a una caricatura mentirosa» (p. 362). El sátiro es el hombre del bosque, pero no es ningún simio[62]; es el hombre primitivo, pero incapaz de cultura. Él es, además, «el visionario entusiasta, el heraldo cuya sabiduría la extrae del seno profundo de la naturaleza». Cuando el coro satírico entra

ῥαψάμενος σκύτινον καθείμενον
ἐρυθρὸν ἐξ ἄκρου παχὺ τοῖς παιδίοις ἵν' ᾖ γέλως,[63]

he aquí que el falo no es un falo: no, «los signos florecientes y grandiosos de la naturaleza», es decir, los griegos, los niños eternos, tampoco se ríen de las obscenidades grotescas. No, «el griego está acostumbrado a considerar con un estupor reverencial la omnipotencia sexual de la naturaleza»[64]. *Ohe jam satis est.*

Pasemos ahora a una imagen más seria, a la «muerte» de la tragedia a manos de Eurípides. El señor Nietzsche le amenaza de este modo (p. 376): «Qué querías tú, sacrílego Eurípides, cuando intentabas obligar una vez más a este moribundo a que te rindiera servidumbre? [¡Vamos por partes! El lector llegará antes o después a la p. 408, donde

[60] El señor Nietzsche tiene la vaga sospecha de que en el fondo es lo mismo que se vea en el coro al espectador idealizado o que «no se distinga propiamente entre el público y el coro» (p. 82), aunque A. W. Schlegel haya sido censurado ásperamente en la p. 74. Pero ¿dónde está entonces «el carácter enigmático que tiene la orquesta hasta los tiempos del señor Nietzsche»?

[61] «Cobarde e incapaz» [N. del t.].

[62] ¿Quizás el señor Nietzsche quiere protestar aquí contra el darwinismo? (¿Por qué esta visión del mundo no debería hacerse pasar antes o después con igual derecho por la doctrina de los misterios?) De otro modo no se comprende por qué motivo él tiene que notificarnos aquí que no cree en las ingenuidades evemeríticas [felices] de Pausanias.

[63] Cfr. Aristófanes, *Las Nubes*, v. 538: «Llevando abrochado delante una prenda de cuero curtido, rojo por la punta, grueso y a propósito para hacer reír a los niños». Aristófanes describe aquí burlescamente el falo [N. del t.].

[64] Tengo completamente derecho, frente al señor Nietzsche, a que se me perdone cuando utilice palabras de la comedia para describir las costumbres de los sátiros. Según él (p. 379) «el semidiós y el sátiro ebrio han establecido el lenguaje de la comedia». ¡Una de las pocas veces en que él menciona esta hermana gemela de la tragedia, con palabras verdaderamente de oro! Para descubrir la extravagancia de la idiosincrasia nietzscheana, cualquiera podría partir de la comedia, aplicando a ella las enseñanzas proporcionadas por la tragedia.

escuchará que Sófocles ya ha uncido al yugo el mito trágico]. Él murió entre tus manos violentas: y ahora tú necesitabas un mito imitado y simulado. [...] de igual manera se te murió el genio de la música... y puesto que tú habías abandonado a Dioniso, Apolo te abandonó a ti [...] También tus héroes, también tus héroes tienen solamente unas pasiones imitadas y simuladas, y pronuncian solamente discursos imitados y simulados. [Pero una vez más, diez páginas después se dice que las pasiones de los mismos personajes son reales y naturales]. Al final (p. 384), el mismo Eurípides es una máscara. Por su boca habla el nuevo dios, Sócrates. En la vieja y trivial fábula de las relaciones entre estos dos hombres el señor Nietzsche cree haber encontrado la solución para aquello que la poesía, y aun más la persona de Eurípides, ofrecen a nuestro juicio tan enigmáticamente. El verdadero motivo por el cual el señor Nietzsche vincula a los dos hombres está en el ardiente odio que le embarga contra ellos. En cuanto a los medios para desencadenar su odio es tan poco tímido, que no encuentra un límite. Es cierto que Eurípides, el poeta más apreciado y querido para la Antigüedad después de Homero, debió perder gran parte de su fama, en parte con razón y en parte porque a los ojos de hoy sus errores son bastante más evidentes que sus méritos. Sobre él se han vertido duros juicios, especialmente después de A. W. Schlegel, pero ¿con qué cara puede el señor Nietzsche sostener que Eurípides «haya sido convertido en un dragón por todos los jueces del arte»? ¿No son jueces del arte Aristóteles y Quintiliano, Lessing, Goethe y Tieck? Para el señor Nietzsche ése es un comportamiento todavía demasiado suave. Sus armas, sin embargo, son deformaciones intencionales, como la que acabamos de citar; pero el éxito puede enseñar cuando hieren. ¿Acaso no es una deformación intencional, cuando se dice de Eurípides que había puesto sus esperanzas en la «mediocridad burguesa», mientras que las palabras del poeta suenan así:

τριῶν δὲ μοιρῶν ἡ 'ν μέσω σώζει πόλιν?[65]

Si alguien quisiera auparse sobre Filemón para ver a Eurípides, εἰ ταῖς ἀληθείαισιν οἱ τεθνηκότες αἴσθησιν εἶχον[66], la traducción entonces sería artificialmente ambigua: «si el difunto conservase todavía el ingenio». ¿He utilizado una palabra demasiado dura? Pero volvamos a la máscara de Sócrates. Esa conexión entre los dos hombres se ha establecido sobre un par de versos de los cómicos, que no prueban absolutamente nada[67], dentro de una tradición que se sostiene sólo sobre anécdotas, que, privadas de todo valor para cualquiera a excepción del historiador literario de las habladurías, han recubierto completamente el terreno de la tradición de las relaciones personales en la Antigüedad; en definitiva, se sostiene sobre la invención pueril de un dicho oracular[68] —no hay que

[65] Eurípides. *Suppl.* 244, [«de las tres clases, la clase media salva la ciudad»] para comparar, cfr. *Poehn. 535 ss.* Era loable y natural, y por lo demás de ningún modo típicamente euripídeo, confiar en la capaz burguesía, clase media entre la democracia de plaza y la nobleza siempre dispuesta a traicionar. Además, *Las Suplicantes* pertenecen a un período en el que el poeta austero y sombrío se había hecho transportar por la genialidad del «joven león» — para ser amargamente engañado, como toda Grecia. La relación entre los dos, muy fructífera para Eurípides, debería ser investigada con mayor precisión.

[66] «Si los muertos tuviesen verdaderamente vida sensitiva», Filemón, Frag. 40.

[67] Aristófanes. *Las Nubes I, Teléclides, Kallias,* en la interpolación de *Diog. Laerc. II.18.*

[68] ¿O hay que creer que el Apolo délfico hablase en el siglo V en yambos, con un anapesto en segundo lugar y con la forma de Σοφοκλῆς? Por lo demás, de momento no puedo indicar si el oráculo se encuentra en otra parte que no sea el escolio a la *Apología* platónica. El señor N. es singular-

extrañarse de que, por lo que yo sé, nadie se haya tomado la molestia de refutar expresamente esta conexión. Era algo natural unir al dramaturgo sofístico con el gran sofista[69]. Para el mundo posterior era obvio poner en una relación personal a las dos figuras más populares de aquella época, o bien porque pertenecían a una misma ciudad, o incluso porque a ellos les pareció la tradición de los cómicos una prueba. Pero descubrir el error no es menos fácil. Sócrates tenía catorce años cuando Eurípides escenificó su primera obra, y los fragmentos de las *Peliades* muestran al menos que el estilo de Eurípides entonces era afín al de *Medea,* como lo es el de *Medea* al de los *Fenicios*. La importancia de Sócrates antes de la muerte de Pericles es indemostrable[70]; las creaciones más profundas y significativas de Eurípides, *Medea* e *Hipólito*, *Eolo* y *Belerofonte*, *Ino* y *Telefo,* son anteriores. De hecho se puede establecer que el descuido en la versificación, que se observa desde hace tiempo, se extendió a toda la construcción e incluso al planteamiento del tema. Además, en el caso de que hubiese algo en la relación entre los dos o en el oráculo, los escritores socráticos deberían estar informados de ello. Por el contrario, tanto Platón como Jenofonte ignoran casi a Eurípides o sólo hablan de él en los términos corrientes. Tampoco podía despertar mucho interés el dócil alumno de los sofistas en su más acendrado enemigo, ni el melancólico y resignado poeta en el Homero de la filosofía[71]. Pero el punto principal de la cuestión es, si deberían encontrarse influjos socráticos en la visión euripídea de la vida, lo mismo que se han encontrado para las doctrinas de Anaxágoras y Protágoras, y cómo se pueden observar también reminiscencias de la lectura en el primer recopilador de libros[72]. Pero para él no es así. El señor Nietzsche sostiene audazmente que Eurípides se declara partidario del principio socrático: la virtud es ciencia. Se ve que el señor Nietzsche no conoce a Eurípides. Es cierto que éste, como Protágoras, propone una vez como axioma que la virtud puede ser enseñada[73], pero la cantidad de expresiones en sentido contrario y una concepción más digna del poeta trágico garantizan que él admitía una índole natural, inmutable en su esencia, que todo hombre lleva consigo firmemente marcada en el mundo[74]; y a partir de las colisiones de esta índole, que se puede llamar predestinación personal del carácter, se desarrollan necesariamente las acciones trágicas. Esto explica por sí mismo que para él las aspiraciones y equivocaciones de la humanidad, sus errores y arrepentimientos, aparecieran como algo sin esperanza y sin consuelo. Por lo que

---

mente poco afortunado con los oráculos. Según él la «naturaleza apolínea» de Arquíloco debería convalidarla un dicho délfico, aquél contra su asesino. Si se miran los pasos que Wyttenbach ha recogido en el comentario a Plut. *de sera num. vind.*, p. 81, salta a la vista que la invención es reciente; además en Enomao el nombre del asesino es distinto al de los otros autores.

[69] Como hace, por ejemplo, Aristófanes en *Las Nubes* II 1367, sin que se establezca un conocimiento personal entre los dos.

[70] No prueba nada, el que ciertos diálogos de Platón, como el *Protágoras*, sean anteriores.

[71] Generalmente Platón habla de él con frialdad como de un gran trágico, por ejemplo en el *Fedro* 268c. En la *Rep.* VIII. 568A, le concede una vez la especial σοφία exactamente como el juicio general que expresa Dioniso en *Las Ranas* (1413).

[72] Así, por ejemplo, *Autólico* 34, seguramente no se escribió sin el influjo de Jenófanes 2. *Hel.*1617 se refiere al dicho conocido de Epicarmo; el antiguo autor del περὶ κλοπῶν también tiene alguna cosa correcta en el libro sexto de los *Stromatos* de Clemente, y la lista se puede incrementar fácilmente. [Eurípides fue uno de los primeros atenienses que tuvo una biblioteca privada.]

[73] *Supl.* 917

[74] *Eletr.* 367, en donde son interpolados lugares paralelos, *Hec.* 596, *Hipp.* 961, *Poen.* 807 frag. 1050, 1053.

respecta al planteamiento socrático, Eurípides afirma exactamente lo contrario. Después de mucho cavilar, Fedra dice que la miseria de este mundo parece venir del hecho de que se conoce lo que es justo pero no se hace[75]; en términos parecidos se expresa el cristiano cuando afirma que «el espíritu está pronto pero la carne es débil». Se podría decir también que esta armonía turbada entre el querer y el obrar fue la que él llevó a escena en sus figuras, figuras demasiado auténticas, o bien porque quisieran traspasar todo límite cuando explotan las pasiones del amor o del odio, para reconocer finalmente la inutilidad o perecer en ella, o bien porque quisieran ellas afrontar la lucha desesperada y mortal del individuo contra la leyes fundamentales de la naturaleza y de las costumbres, especialmente en la relación mutua de los seres entre sí. El que quiera seguir adelante, podría sentirse tentado a reconocer en la falta de armonía entre querer y obrar el verdadero núcleo, pero también el gusano dentro de él, de toda la naturaleza poética del mismo Eurípides, frente a la majestad esquilea, que está más allá de todo lo que el poeta ha querido y sabido, y frente a la amabilidad de Sófocles, siempre serena, siempre armónica consigo mismo y con el mundo entero. — Pero no quiero hacer comprensible a Eurípides, sólo quiero mostrar que el señor Nietzsche ni lo entiende, ni se molesta en comprenderlo. Esto es más fácil. A Penteo le llama «el adversario más inteligente» de Dioniso. Tenía que haber leído con atención

μηδ' ἢν δοκῇς μὲν ἡ δε δόξα σου νοσει φρονεῖν δόκει τι[76]

El pensamiento fundamental de Eurípides sería: «para que algo sea bello, ha de ser consciente», mientras que él, como se deduce de todo lo que se ha dicho, reconoce también bastante a menudo acciones conscientemente malas, que Sócrates, como se sabe, no admite[77]. Eurípides habría dado muerte al mito, mientras que él, como ningún otro, fijó la forma del mito para la época posterior, de tal manera que toda una serie de los mitos más conocidos y llamativos ha entrado con él por primera vez en la literatura y en la conciencia general del pueblo[78]. Sus esfuerzos tienen que haberse orientado hacia la justicia poética, mientras que para él el predominio de la injusticia es un rasgo característico de este mundo y de su flaqueza: ¡Con cuánto sarcasmo manifiestan esta injusticia *Medea, los Heraclidas, Andrómaca, las Fenicias*! El señor Nietzsche lo confronta con el drama sofócleo, en concreto con el *Edipo en Colono* que se escenificó cuatro años después de su muerte. Se habla de la audacia con la que él desdeñó en *Las Bacantes* al público que él mismo había educado: una obra que él escribió en y para Macedonia. Al final de su vida el público se habría arrojado a sus pies y luego, sin interrupción, se dice que Sófocles hasta el final de su vida, incluso mucho después, había disfrutado del favor popular y que sobrevivió a Eurípides. ¡Ya estoy cansado de corregir el ejercicio del señor Nietzsche! Τὴν μὲν γὰρ ἐξαντλοῦμεν ἡ δ'ἐπεισρέει[79]. Y aunque tuviese mil lenguas y mil bocas no terminaría nunca, si quisiese seguirle a través de sus sende-

[75] *Hipp.* 374. *Chrysipp.* 838 y lo que le pertenece probablemente del fragm. 912.

[76] *Bach.*.311 [«Si tú piensas, pero tu pensamiento es dudoso, no creas que piensas algo»]. Cfr. también 324, 332, 359, 480, 1302. Una sentencia que espero que siga siendo todavía verdad.

[77] Por ejemplo *Med.* 274. *Iph. Aul.* 924 etc.

[78] Protesilao, Estenebea, Belerofontes, Eolo, Fedra, Heracles, Mérope, Ifigenia, Auge, Antíope, etc.

[79] «Sacamos el agua por una parte, y entra por otra» [N. del t.].

ros laberínticos, o mejor, μυρμήκων ἀτραποῖς[80]. Ahí está Sócrates, el «lógico despótico», con el «gran ojo ciclópeo»; ahí está Platón «el típico joven helénico», «el inventor de la novela». ¡Los predicados hablan por sí mismos! Puesto que él odia tan ferozmente a Sócrates a causa de su antimisticismo, da a los atenienses con la máxima seriedad —y esto es demasiado ameno como para que yo no tuviese que mencionarlo— el último consejo sobre qué es lo que habrían tenido que hacer con Sócrates: «habría que haberlo arrojado más allá de las fronteras, como a algo completamente enigmático, inclasificable e inexplicable» (p. 390). Pero Sócrates era demasiado astuto y supo implantar tan hábilmente las cosas que ellos le condenaron a muerte. De esta manera se convirtió en «el nuevo ideal de la juventud griega». También aquí me abstengo de cualquier juicio. Según mi punto de vista, a quien le ha sido negado «mirar con satisfacción en los abismos dionisíacos», no consigue descubrir aquí «una sabiduría excesivamente desarrollada por superfetación»; es una tarea de Ocno corregir sin posibilidad de entenderse[81]. Así pues, quiero dejar que el señor Nietzsche violente tranquilamente a Menandro: basta con echar una ojeada a los «trágicos prometeicos» y con eso es suficiente.

La manera que tiene el señor Nietzsche de tratar a Sófocles es de lo más divertida. Es cierto que no se atreve a condenarlo, y le sirve de poco, pero tampoco esto sabe ocultarlo. Tan sólo se admite una vez, que Sófocles haya dado el primer paso hacia la aniquilación del coro (p. 393). Después, hay que servirse del ya conocido arte de callar[82], por ejemplo, cuando los rasgos característicos de Odiseo en Eurípides son duramente criticados y aquellos que son mucho más reprobables, como los que aparecen en *Filoctetes*, son ignorados. Pero el punto culminante de la interpretación de Sófocles es la concepción de Edipo. Sófocles lo habría comprendido como el hombre noble y por encima de los sabios, que perece precisamente por un exceso de sabiduría. ὁ μηδὲν εἰδως Οἰδίπους, al que Teresias reprocha σὺ καὶ δέδορκας κοὐ βλέπεις ἵν' εἶ κακοῦ[83]! Sí, Edipo se cree sabio, pero precisamente en esto se pone de manifiesto el defecto de nuestra naturaleza: en que es justamente esta ilusión lo que le derrumba. Su conciencia le abate, y por eso predica en Colono ἐν τῶ μαθεῖν ἔνεστιν ηὐλάβεια τῶν ποιουμένων[84]. Puesto que él se presenta ὁ πᾶσι κλεινὸς Οἰδίπους καλούμενος[85], cae irresistiblemente libre en una red sin voluntad: puesto que los sufrimientos, el tiempo καὶ τὸ γενναῖον τρίτον στέργειν διδάσκει[86], él es pobre y sumamente rico, exiliado y sumamente digno, despreciado y sumamente amado. Si el mito hablase de «sabiduría dionisíaca», si en el enigma de la esfinge él

[80] «Senderos de hormigas». Aristófanes, *Tesmofori.*. v. 100 [N. del t.].

[81] Figura alegórica de la mitología griega, uno de los condenados del Hades, como Sísifo, que se pasaba el tiempo trenzando una soga que su burra iba devorando. Simboliza, quizás, el esfuerzo sin éxito [N. del t.].

[82] El mismo arte barato lo ha practicado el señor Nietzsche con Aristóteles en el mismo pasaje, porque éste aprecia justamente el tratamiento sofócleo del coro (*Poet. 1456-1457*). Pero por regla general, la polémica contra Aristóteles está latente. «Los amigos» deberían sentir cierta desconfianza, si se percatasen de la oposición entre su mistagogo y el filósofo cuya *Poética* tenía para un Lessing la fuerza probatoria de los teoremas de Euclides. Quien siga encontrando un motivo de edificación y consuelo en el señor Nietzsche, le aconsejo que siga los saltos que hace con la catarsis.

[83] «Edipo, el que lo ignora todo»..., el adivino Tiresias le reprocha: «¡Tu tienes ojos pero no ves a qué desgracia has llegado!». *Edipo Rey,* vv. 307 y 413 [N. del t.].

[84] *Edipo en Colono* vv. 115-116: «La prudencia de la acción consiste en aprender» [N. del t.].

[85] *Edipo rey.* v. 8: «Yo, Edipo, cuyo nombre está junto al de todos los ilustres» [N. del t.].

[86] *Edipo en Colono* v. 8 «y tercero, el alma noble me enseña a soportar» [N. del t.].

hubiese deshecho «un enigma de la naturaleza», en un mito paralelo una *Cer* no podría ser matada por un tal Corebo[87].

A Esquilo, sin embargo, que debe adecuarse a un canon de la tragedia «que consuela metafísicamente», sobre la que el señor Nietzsche tiene un curso, lo tiene que conocer y comprender. ¡Ah, sí! A quien no le basta la prueba ya ofrecida, eche una ojeada a la «tragedia pesimista». El carácter de Prometeo habría sido descubierto por Goethe en las palabras: «yo formo hombres a mi imagen». Prometeo, sin embargo, no los forma. Él tiene que ser «el hombre exaltado hasta lo titánico». El Prometeo esquileo, sin embargo, es un dios tan bueno como Zeus μῶν τάδε λεύσσεις φαίδιμ' 'Αχιλλεῦ... ὑήκοπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἀρωγάν[88]. Y la concepción esquilea del mundo, «para la que él (δὺο σοι κόπω Αἰσχύλε τούτω)[89] encuentra el fundamento de su pensamiento metafísico en los misterios, enseñaría que «la Moira se entroniza sobre los dioses como eterna justicia».

οὐκ ἔχω προσεικάσαι πάντ' ἐπισταθμώμενος
πλὴν Διὸς εἰ το μάταν ἀπὸ φροντίδος ἄχθος
χρὴ βαλεῖν ἐτητύμως[90].

Prometeo, la «máscara dionisíaca», enseña que «todo lo que existe es justo e injusto, y justificado en ambos casos» τρίτος Αἰσχύλε σοι κόπος οὗτος [91]. ¡Esto es un mundo, esto es tu mundo! El señor Nietzsche triunfante no sospecha que ésta es una pregunta hecha por Fausto con amarga ironía[92]: así pues, ¿ni siquiera Goethe ha sido comprendido? ¡Oh! El mundo de los sueños le parece a él τηλαυγὲς πρόσωπον[93], como «toda la divina comedia de la vida con su infierno». Realmente, este testimonio que nos ofrece para comprender a Dante grita a todo lector que trata de entenderlo:

lasciate ogni speranza voi ch'entrate[94].

Y no hablemos de cómo entiende al personaje Hamlet, que, entre paréntesis, también es Dioniso: en la p. 362 «el conocimiento mata el obrar, porque le repugna haber conocido la sabiduría de Sileno»; ¡en la p. 404, el lenguaje de Hamlet es más superficial que su acción! Aquí, por cierto, todo parece dislocarse; gracias a Dios, que yo no vine al mundo para ponerlo en orden.

Creo que he probado los graves reproches de ignorancia y de falta de amor a la verdad. Y sin embargo, temo que he sido injusto con el señor Nietzsche. Si él me objeta que no quiere saber nada de «historia y crítica», ni de la «llamada historia univer-

---

[87] La *Cer, Κήρ* en la época clásica, es un espíritu maligno, causante de toda clase de enfermedades. Fue enviada por Apolo contra los Migdonios. Posteriormente fue matada por Corebo, hijo de Migdón [N. del t.].

[88] Aristófanes, *Las Ranas*, v. 992 y 1.264-1.265. «Esto no lo vi, fúlgido Aquiles [...] ¿no recurrí al doloroso socorro?» [N. del t.].

[89] Ibíd. 1268. «¡Dos fatigas para ti, Esquilo!» [N. del t.].

[90] Cfr. también el fragmento de las *Eliades* en Nauck bajo Euforion. [«Todo, no pesando nada, sé añadirlo a aquel nombre si verdaderamente quiero sacudir el peso inútil del alma». Esquilo, *Agamenón*, vv. 163-166. N. del t.].

[91] Aristófanes, *Las Ranas*, v. 1.272: «¡Tercera fatiga, Esquilo!» [N. del t.].

[92] También es notorio el pasaje de la *Oda a la alegría*, aplicado infelizmente a la nota 2.

[93] Píndaro, *Olímpica* VI, v. 6: «Aspecto espléndido de lejos» [N. del t.].

[94] «Abandonad toda esperanza, vosotros los que entráis» [N. del t.].

sal», que lo que él quiere es crear «una obra de arte dionisíaco-apolínea», «un medio de consuelo metafísico», y que sus afirmaciones no tienen la realidad común del día, sino «la realidad sublime del mundo de los sueños», entonces, si esto es así, retiro todo lo que he dicho y le ofrezco mis más sentidas disculpas. Me gustaría, entonces, tolerar su evangelio, para que mis armas no lo golpeen. Ciertamente, yo no soy ningún místico, no soy un hombre trágico, y aquel evangelio podrá ser para mí «nada más que un accesorio agradable, un juego de campanillas que eche en falta, con toda razón, la seriedad de la existencia», y también de la ciencia: el sueño de un borracho o la embriaguez de un soñador. Sin embargo, insisto sobre una cosa: mantenga el señor Nietzsche la palabra, blanda el tirso, viaje de la India a Grecia, pero que baje de la cátedra en la que él tiene que enseñar ciencia. Que reúna tigres y panteras a sus pies, pero no a los jóvenes filólogos de Alemania, los cuales en la ascesis y en la abnegación del trabajo deben aprender a buscar ante todo la verdad, a emancipar su propio juicio con empeño voluntarioso, a fin de que la Antigüedad clásica les permita alcanzar la única cosa imperecedera que el favor de las Musas promete, y que en esta plenitud y pureza sólo la Antigüedad clásica puede dar,

el contenido en su corazón
y la forma en su espíritu.

RICHARD WAGNER[1]

CARTA ABIERTA A F. NIETZSCHE EN *NORDDEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG* DEL 23 DE JUNIO DE 1872

A Friedrich Nietzsche
Profesor Ordinario de Filología Clásica en la Universidad de Basilea.

Estimado amigo:

Acabo de leer el panfleto del Doctor en Filología Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf que usted me ha enviado, y he sacado de esta «respuesta» a su *Nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música* ciertas impresiones, de las que quisiera liberarme, haciéndole algunas preguntas, quizás impropias, esperando que su respuesta suponga un esclarecimiento tan productivo como lo fue respecto a la tragedia griega.

Ante todo, quisiera que usted me aclarase un aspecto del fenómeno cultural que he observado en mí mismo. No creo que haya habido un muchacho o un adolescente más entusiasta de la Antigüedad clásica de lo que fui yo durante la época en que frecuentaba en Dresde la *Kreuzschule*. Estaba cautivado, sobre todo, por la mitología e historia griegas, y por eso precisamente me dedicaba al estudio del griego, evitando en la medida de lo posible, y casi con rebeldía, el latín. No sabría decir si obré correctamente, pero puedo remitirme al especial afecto, conquistado por mi fogoso celo, que me tenía el Dr. Silling, mi maestro preferido en la *Kreuzschule* —espero que esté vivo todavía—, el cual me recomendaba encarecidamente que me especializase en filología. También recuerdo, cómo más tarde mis profesores en la *Nikolaischule* y en la *Thomasschule* de Leipzig consiguieron con su actitud desarraigar completamente en mí estas aptitudes e inclinaciones. Con el tiempo me pregunté perplejo si aquellas aptitudes e inclinaciones tendrían realmente profundas raíces, puesto que muy pronto parecieron degenerar en aversión. Sólo en el curso de mi evolución posterior, me di cuenta, al menos gracias a una constante reanudación de aquellas inclinaciones, de que bajo una disciplina mortalmente falsa había sido reprimido algo dentro de mí.

[1] El título original en alemán es: *Offener Brief in der Nerddeutschen Allgemeinen Zeitung vom 23. Juni 1872. An Friedrich Nietzsche ordtl. Professor Philologie an der Universität Basel.* Se encuentra recogido en Wagner, R., *Gesammelte Schriften,* Fritzsch, Leipzig, 1872-1883.

Tras la agitada vida que me desvinculó completamente de aquellos estudios, siguió siendo para mí un beneficio liberador sumergirme en el mundo antiguo, a pesar de la dificultad que entraña el haber olvidado casi por completo las nociones lingüísticas. Por el contrario, cuando envidiaba a Mendelssohn por su preparación filológica, no tenía más remedio que extrañarme de que aquella filología suya no fuese un obstáculo a la hora de escribir la música para los dramas sofócleos, puesto que yo, a pesar de mi falta de preparación, tenía un mayor respeto por el espíritu del mundo clásico que el que él parecía mostrar. He conocido también a otros músicos que, teniendo una buena formación sobre el mundo griego, no han sabido qué hacer con ella cuando dirigían, componían o tocaban, mientras que yo (¡de un modo muy peculiar!) elaboraba un ideal para mi concepción del arte a partir de un mundo clásico que me resultaba tan inaccesible. Sea como fuere, nació en mí el oscuro sentimiento de que el espíritu de la Antigüedad estaba muy poco arraigado en el ámbito de nuestros profesores de lengua griega, cuando se presupone, por ejemplo, que la comprensión de la historia y cultura francesas es un complemento necesario para nuestros profesores de lengua francesa. Por el contrario, el Doctor en Filología U. W. von Möllendorff sostiene ahora, que la ciencia filológica tiene como serio cometido educar a la juventud alemana, «a fin de que la Antigüedad clásica les ofrezca aquella única cosa imperecedera que el favor de las Musas promete, y que sólo la Antigüedad clásica puede ofrecer en una plenitud y pureza semejante: el contenido en su corazón y la forma en su espíritu»

Todavía completamente fascinado por esas maravillosas palabras conclusivas de su panfleto, me puse a buscar en el nuevo *Reich* alemán los resultados indudablemente claros de la eficacia bienhechora de esta ciencia filológica que, encerrada en sí misma, inaccesible y sin ser molestada por nadie, ha sabido guiar hasta ahora a la juventud alemana a tenor de unas máximas que nadie contesta. En primer lugar, me pareció sorprendente que todos aquellos que entre nosotros se muestran dependientes del favor de las Musas, es decir, nuestros artistas y poetas, se las arreglen sin ningún tipo de filología. En cualquier caso, parece que el espíritu de un conocimiento fundamental del lenguaje, que debe derivar de la filología como fundamento de todos los estudios clásicos, no se haya extendido al uso de la propia lengua alemana. Debido al auge cada vez mayor de la jerga que se divulga no sólo en nuestros periódicos sino también en los libros de nuestros historiadores de arte y de literatura, pronto estaremos en la situación de tener que reflexionar sobre si cada palabra que escribimos pertenece verdaderamente a la cultura lingüística alemana o acaso proceda de un periódico financiero de Wisconsin. — Pues bien, si esto es grave en el campo del espíritu artístico, siempre podrá decirse que la filología no tiene nada que ver con eso, en la medida en que ella sabe que se encuentra más comprometida al servicio de las Musas de las ciencias que al de las Musas del arte. En todo caso ¿tendremos que buscar entonces su efectividad en las facultades de nuestros institutos superiores? Teólogos, juristas y médicos afirman que no tienen nada que ver con la filología. Por lo tanto, ¿son únicamente los propios filólogos los que se instruyen recíproca y presumiblemente con el único objeto de adiestrar a su vez únicamente a filólogos, es decir, a profesores de enseñanza media y de universidad, los cuales tendrán que formar luego a otros profesores de escuela media y de universidad? Lo puedo entender. Se trata de conservar la pureza de la ciencia y de que el estado la respete de tal manera que siempre sienta el deber moral de proporcionar pingües salarios a los profesores de filología, etc. ¡Pero no! El Doctor en Filología U. W. v. M. afirma expresamente que se trata de preparar con toda clase de ejercicios «ascéticos» a la juventud alemana para «esa única cosa imperecedera» que promete «el favor de las Musas». Por lo tanto, ¿tiene que encontrarse en la filología la tendencia

a una educación superior, es decir, realmente productiva? ¡Creo que es algo muy probable! Sólo que esta tendencia parece ser víctima de una descomposición general a través de un extraño proceso, en el cual se encuentra implicada su disciplina. Es cierto que la filología actual no ejerce ningún influjo sobre la situación general de la educación alemana; mientras que las facultades de teología nos proporcionan párrocos y consejeros consistoriales, las de derecho jueces y abogados y las de medicina médicos, todos ellos ciudadanos útiles y prácticos, la filología no nos proporciona más que filólogos, los cuales sólo son útiles para ellos mismos.

Como se puede apreciar, ni siquiera los brahmanes de la India tenían tan alto rango; por eso, se puede esperar de ellos de vez en cuando una palabra divina. Y de verdad que la esperamos; esperamos que alguna vez salga de este maravilloso campo un hombre que nos diga, sin un lenguaje erudito y sin horrendas citas, qué es *lo que* divisan los iniciados bajo el velo de sus investigaciones, tan incomprensibles a nosotros profanos, y si vale la pena mantener una casta tan valiosa. Eso tendría que ser algo justo, grande y, además, formativo, y no este elegante sonido de cascabeles con el que a veces somos despachados en las gratas lecciones ante una audiencia «mixta». Pero lo grande y justo que nosotros esperamos parece, sin embargo, muy difícil de ser expresado: aquí debe dominar, ciertamente, un temor especial, casi inquietante, como si se asustasen de tener que admitir que, una vez que viese la luz del día el contenido de todo este aparato, sin todos los misteriosos atributos de la importancia filológica, sin citas, ni notas, y sin los pertinentes cumplidos recíprocos de los grandes y pequeños colegas, tendría que ponerse al descubierto una miseria desoladora de toda la ciencia, miseria que se ha convertido en su propiedad específica. Puedo imaginarme que quien se embarque en esta empresa no le quede otra cosa que salirse significativamente de la especialidad puramente filológica, para buscar el aliento de su contenido estéril en las fuentes del conocimiento humano, que hasta ahora esperaron en vano que fuesen fecundadas por la filología.

Pero supongo que el filólogo que se decidiese a esta acción, vendría a encontrarse probablemente en la situación en la que se encuentra Usted, estimado amigo, después de haber tomado la decisión de publicar su profundo ensayo sobre el origen de la tragedia. A la primera ojeada nos dimos cuenta de que nosotros tratábamos con un filólogo que nos hablaba a nosotros y no a los filólogos; por este motivo se nos abrió de repente nuestro corazón y recobramos el ánimo que habíamos perdido completamente, después de la lectura de los ensayos al uso, ricos en citas y moralmente pobres de contenido, por ejemplo, sobre Homero, los trágicos, etc. Esta vez teníamos un texto, pero sin notas; volvemos los ojos desde lo alto del monte a la vasta llanura sin ser molestados por la risa de los campesinos en la cantina que está debajo de nosotros. Pero parece que, finalmente, no se nos puede regalar nada: la filología sostiene que Usted está en su terreno, que de hecho no es un emancipado, sino sólo un renegado, y que ni Usted ni nosotros nos vamos a librar de la paliza. Se ha desencadenado, efectivamente, la granizada: un doctor en Filología ha optado por la tormenta filológica pertinente. Pero ahora vivimos en la estación en que estos temporales pasan pronto: mientras se desencadenan, la gente razonable se encuentra tranquila en casa; evitamos al toro que se ha escapado y consideramos absurdo, con Sócrates, devolver con un puntapié la coz del asno. Pero para aquellos que como yo han sido sólo espectadores de este acontecimiento, queda algo por explicar, ya que no hemos llegado a comprender todo lo que allí se dice.

Por eso, también yo quisiera plantearle algunas preguntas. Nosotros no creemos que la vida sea tan vulgar «al servicio de las Musas» y que su «favor» produzca una incultura como la que hemos tenido que observar en alguien que posee «aquello que es únicamente imperecedero». Un enseñante de lenguas clásicas, que en la misma frase pone un «*meinthalben*» y luego un «*meinthalb*»[2], nos parece casi como un berlinés holgazán de los viejos tiempos que pasaba tambaleándose de la cerveza al aguardiente: ¡esto es exactamente lo que nos brinda el Doctor en Filología U. W. v. M. en las páginas de su panfleto! Ahora bien, los que como nosotros no entienden nada de filología, evitan respetuosamente las aseveraciones de este señor, cuando se sostienen sobre impresionantes citas sacadas del Archivo de Documentos de la Corporación; pero no puedo, no, abrigar serias dudas, no tanto sobre la falta de comprensión de su escrito por parte de ese erudito, sino sobre su mediocre capacidad para comprender las cosas más evidentes cuando, por ejemplo, entiende el sentido de la cita de Goethe, «¡Éste es tu mundo!, es decir, ¡un mundo!», como si Usted diese a estas palabras un sentido optimista, y por eso se cree en el deber de explicarle a Usted (indignándose de que ¡Usted ni siquiera sepa comprender a Goethe!) que «ésta es una pregunta hecha por Fausto con una ironía amarga». ¿Cómo hay que llamar a esto? Una pregunta a la que quizás es difícil responder de una forma pública y literaria.

Por lo que a mí respecta, yo también tuve una experiencia semejante que me dolió profundamente. Usted sabe con qué seriedad me apasioné hace unos años en mi ensayo sobre *Arte y política alemana* por los estudios clásicos y cómo me creí en el deber de prever un cambio siempre peor de nuestra educación nacional, a partir de la desidia creciente que tenían por la misma nuestros artistas y literatos. ¿De qué sirve afanarse tanto en el campo de la filología? Una vez tomé del estudio de J. Grimm la palabra «Hailavac», del alemnán antiguo, y la transformé, para hacerla más útil a mis propios intereses, en «*Weiwaga*» (una forma que todavía se reconoce hoy en «*Weihwasser*»), pasé a las raíces afines «*wogen*» y «*wiegen*» y, finalmente, a «*welle*» y «*waller*» y formé, por analogía de la «*eia popeia*» de las canciones de cuna, una melodía radical silábica para mis ondinas. ¿Qué pasó? Pues que se rieron de mí todos aquellos granujas de periodistas, incluso el «*Augsburger Allgemeine*», y ahora un Doctor en Filología funda su desprecio por mi «así llamada poesía» en esta, para él proverbial, «*wigala weia*» (así lo cita). Y todo esto tiene lugar con la ortografía arcaica alemana de su panfleto; mientras que, por otra parte, ¡ninguna de las creaciones teatrales de nuestros literatos de moda son lo bastante insulsas y superficiales como para que, por ejemplo, no sean tomadas (como lo he visto recientemente) por admirables conclusiones de la antigua poesía popular por filólogos intérpretes del mito de los Nibelungos!

Verdaderamente, amigo mío, Usted nos debe alguna explicación sobre eso. A los que yo llamo «nosotros», son gente atenazada por una negra preocupación por la *formación alemana.* Y la preocupación se hace más grave debido a la óptima reputación de la que gozan estos estudios entre los extranjeros, los cuales han conocido tarde los restos del florecimiento de una época; además, esta reputación ejerce sobre nosotros tal influjo que nos narcotiza y nos impele a darnos incienso recíprocamente. No cabe duda de que cada pueblo tiene en sí mismo un germen de estupidez. Vemos en los franceses cómo el ajenjo lleva ahora allí a término, lo que la Academia ha ordenado,

[2] *Meinthalben*, es la forma arcaica del actual *meinethalben* («por mí...»). Wagner pone de relieve aquí también la otra forma del lenguaje vulgar, *meinthalb* [N. del t.].

es decir, se ríen como niños tontos de todo lo que no se comprende y, por esa razón, es eliminado por la Academia de la cultura nacional. Nuestra filología no ha llegado todavía, es cierto, a tener el poder que tiene la Academia, y nuestra cerveza no es del mismo modo peligrosa como el ajenjo; sin embargo, se pueden añadir otras cualidades de los alemanes que, como la envidia y la correspondiente voluntad maliciosa de difamar, unida a una falsedad tanto más dañina en cuanto que se presenta desde tiempos antiguos bajo el aspecto de probidad, son de una naturaleza tan preocupante que podrían sustituir sin dificultad a los venenos que no tenemos.

¿En qué situación se encuentran nuestros institutos alemanes de enseñanza?

Dirigimos la pregunta a Usted, que siendo tan joven ha sido preferido antes que otros por un excelente maestro de filología y ha sido llamado a ocupar una cátedra; y en ésta ha conseguido rápidamente una confianza tan importante, que Usted se ha atrevido a salir con firmeza encomiable de un contexto viciado, con el fin de señalar con mano creadora sus defectos.

Le damos tiempo para que Usted responda. Que nada le apremie, y menos que nadie ese Doctor filólogo que le ha invitado a Usted a bajar de la cátedra, cosa que Usted ciertamente no haría ni siquiera por complacer a este señor, puesto que es previsible que él no sería elegido para sucederle a Usted. Lo que esperamos de Usted sólo puede ser tarea de toda una vida, de la vida de un hombre del que tenemos extrema necesidad: ese hombre que Usted promete ser para todos aquellos que, desde la fuente más noble del espíritu alemán, desde la profunda e íntima seriedad en todo aquello en donde él se sumerge, esperan una orientación o directiva para saber cómo debe ser la formación alemana, si queremos ayudar a que la nación se eleve hacia sus fines más nobles.

Le saluda con afecto,

RICHARD WAGNER
Bayreuth, 12 de junio de 1872

ERWIN ROHDE

PSEUDOFILOLOGÍA[1]

Aclaraciones sobre el panfleto «¡Filología del futuro!» publicado por el Dr. Filol. Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff.
Carta de un filólogo a Richard Wagner.

Leipzig, editor E. W. Fritzsch, 1872.

Venerado maestro:

Después de que usted mismo, en la carta abierta a F. Nietzsche, publicada en *Norddeutsche Allgemeine Zeitung,* del 23 de junio, tratara con el merecido desprecio la «respuesta» del Dr. filólogo Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf, dirigida contra el libro de nuestro amigo sobre el nacimiento de la tragedia, podría parecer casi superfluo volver de nuevo a ese panfleto. Sería, claramente, una molestia inútil tratar de probar detalladamente contra ese escrito calumnioso la clarividencia, la visión profunda y la seriedad expresiva de nuestro amigo. Quien esté en condiciones de comprender por sí mismo su libro, se sentirá poseído en lo más íntimo de su ser, y sin la ayuda de nadie, por estas cualidades; sería tan estúpido querer demostrar al panfletista la genialidad del autor hostigado y agredido por él con tal vehemencia, calificándolo de «quimérico», como ponerse a demostrar a la zorra de la fábula la dulzura de las uvas inalcanzables para ella y, por eso, censuradas por el animal como agrias. Es evidente que aquí nos encontramos con un ejemplar de esa extraña clase de «críticos», a quienes les ha caído en las manos un libro que no se ajusta en absoluto a su inteligencia y que, dado que no han comprendido ni una palabra de su contenido, y ante la falta de medios, nunca estarán en condiciones de comprender lo más mínimo; precisamente, el único motivo para erigirse en «críticos» de este libro está en esa completa falta de comprensión. A tales seres, que no están dispuestos a la crítica de sí mismos, nunca se les ocurre, naturalmente, que el autor haya podido rehusar a re-

[1] El título original en alemán es: *Afterphilologie, Zur Beleuchtung des von dem Dr. phil. Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff herausgegeben Pamphlets: «Zukunftsphilologie». Sendschreiben eines Philologen an Richard Wagner,* E. W. Fritzsch (ed.), Leipzig, 1872. Este escrito se recoge en Rohde, E., *Kleine Schriften II (Afterphilologie),* Mohr, Tübingen, 1901. Sobre el origen del título del escrito ver *Introducción.*

bajarse a su punto de vista. Con la gravedad de su propia estima, difícilmente podrían comprender tan siquiera el sentido de la pregunta que el viejo Lichtenberg dirigió a uno de su propio rango: «Cuando una cabeza y un libro chocan entre sí y suena a hueco, ¿la culpa la tiene siempre el libro?». Pues bien, estos seres intolerantes constatan con desdeño que una vez más ha sonado a hueco. Y así es también para nuestro Doctor filólogo; pero el mismo Eurípides, tan fogosamente venerado por él, hubiese podido señalarle la verdad aun más directamente: «Al tonto le parece falso cuando alguien habla sabiamente».

No nos extrañará, por tanto, una impertinencia semejante de condenar lo que ha sido pensado con profundidad y sentido con pasión, en una época como la nuestra en la que vale, como verdadera legitimación para la profesión de consejero, críticamente celoso, de la salud de la literatura, la absoluta incapacidad, cuidadosamente adiestrada, de comprender cualquier cosa que pueda alejar de la condición del más trivial deleite. A esta incapacidad, que se encuentra extraordinariamente desarrollada en él, la llama el Doctor filólogo von Wilamowitz «sana claridad de espíritu». Los griegos la habrían llamado sin eufemismos ἀναισθησία, en alemán «una miserable falta de sensibilidad». Con los primeros movimientos de una «crítica» omniscientemente ignorante, también se abrieron paso junto a ellos tipos tales, de los que Aristófanes dice que combatían a los que comprendían más a fondo sus opiniones con el único argumento de su προπια-ἀναισθησία, «como si todo aquello que les superase a ellos y a su mísera capacidad, no existiera de ninguna manera o fuese, en todo caso, reprobable». Tampoco debe extrañarnos que el señor Doctor desahogue en el panfleto su incapacidad crítica con rabia venenosa, con insultos, calumnias e insinuaciones. ¿Quién no ha constatado en numerosos y desagradables ejemplos que la superioridad espiritual, cuando expresa con seriedad e imparcialidad orgullosa una concepción profunda, ha sido en todas las épocas rechazada por aquellos espíritus que no son capaces de reconocer por sí mismos una verdad más profunda, ni de apreciar en los otros su conocimiento? ¡Y ha sido rechazada, porque la han sentido como una ofensa personal, que ha provocado el acceso más furioso de su egoísmo, herido ya por la simple existencia de lo que es noble! Pues bien, nuestro amigo sintonizará, sin duda, con el dicho griego: «mejor envidiado que compadecido», y seguirá su camino con resolución. Pero desperdiciaría verdaderamente sus energías, quien tuviese la ilusión optimista de que para un crítico de esta hechura sería honestamente importante un acto de comprensión, del que él mismo, por lo demás, es incapaz, y quien tratase de hacerle cambiar de opinión. Cuando la penetrante elocuencia de nuestro amigo permanece completamente ineficaz, hay que creer realmente que estamos ante un representante de la tercera de las «generazioni di cervelli» descrita por Maquiavelo; esta tercera categoría «non intende nè per sè stessa nè per dimostrazione d'altri»[2]. En realidad, a uno le basta con leer algunas de las «objeciones» del Doctor filólogo a las tesis de nuestro amigo, para «perder toda esperanza». Por ejemplo, contra la afirmación de que «hasta Eurípides, Dioniso nunca había dejado de ser el héroe trágico», se apela triunfalmente a *Las Coéforas, Las Suplicantes, Los Persas, Ayax, Electra, Filoctetes;* frente a la argumentación de nuestro amigo de que Eurípides habría dado muerte al mito, se contrapone el hecho de que «toda una serie de los mitos más conocidos y patéticos ha entrado con él, por primera vez, en la literatura y en la conciencia general popular». Si nuestro amigo dice que el sentido del Prometeo esquileo, como héroe de la actividad, lo supo descubrir el joven Goethe en las palabras audaces de *su*

[2] «No entiende ni por sí misma ni por la demostración de otros».

Prometeo: «aquí estoy bien, aquí formo hombres», etc., así objeta inmediatamente el Doctor: «Prometeo, sin embargo, no los forma». Ante tales exhibiciones de sana claridad de espíritu no se puede hacer otra cosa que encogerse de hombros. O si el autor del panfleto, con el arte con el que acostumbra a alterar un poco sus palabras, hace decir a nuestro amigo que Sófocles habría comprendido a Edipo como al hombre noble y sumamente sabio que, precisamente, por un exceso de sabiduría perece, y «objetando» a eso se pronuncia de la siguiente manera: Sí, Edipo[3] se cree sabio, pero precisamente en esto se pone de manifiesto la deficiencia de nuestra naturaleza, en que es esta ilusión lo que hace que él perezca», etc. De esta nueva revelación tan profunda no se puede sacar otra cosa que la tranquilidad de que este Doctor, en todo caso, perecerá por un exceso de sabiduría.

Pero la prueba más significativa de su habilidad para ajustar a su propia inteligencia cosas y personas seriamente importantes por medio de una trivialización, nos la proporciona el Doctor filólogo en las conclusiones sumamente valiosas que él nos da sobre la naturaleza artística de Eurípides. Si observamos el celo con el que se toma a este poeta, corremos el riesgo de confundirnos no sólo sobre la profundidad creativa, sino también sobre la energía espiritual y sobre el deseo apasionado de conocimiento de aquel que es protegido por un abogado semejante. Pues siempre será cierto aquello que dijo Aristóteles: «a cada uno le estimula aquel placer que le es afín por naturaleza». De esta preocupación por el espíritu y el carácter del poeta nos desgarra ahora inmediatamente la ingeniosa interpretación del «conjunto de la naturaleza poética» de Eurípides que el Doctor filólogo nos da en las páginas 912 ss. como el mejor fruto de sus estudios. Allí aprendemos que «el núcleo verdadero» de esta naturaleza es «la falta de armonía entre querer y hacer». Sin duda es un bonito piropo para un artista que nos explica del modo más ameno a qué aspiraba propiamente este panfletista: a abrazar con un amor tan verdaderamente consanguíneo el fantasma que él llama Eurípides.

¡Éste es el «crítico» de nuestro amigo! Ahora bien, ser comprendido efectivamente por un lector *tal*, podría ser sólo verdaderamente comprometido para un escritor serio»: un inconveniente que no se encuentra en ninguno de los numerosos autores citados por el autor del panfleto. Así pues, no pienso por eso justificar de ninguna manera a nuestro amigo, porque él no se parece en nada al Doctor filólogo y a sus iguales, pues en eso termina esencialmente la rabia del «crítico».

Sin embargo, el Doctor filólogo podía sentirse confuso por el hecho de que debería ser algo bastante ridículo intentar efectivamente por su parte atacar sólo el contenido del libro nietzscheano. En general, aquí se contenta con los insultos, y ni siquiera se avergüenza de admitir plácidamente su incapacidad para penetrar en la seriedad de una concepción artística semejante, reconociendo con las palabras del prólogo de nuestro amigo que el arte para él será siempre «nada más que un accesorio agradable, un juego de sonajas al que justamente se renuncia por la seriedad de la existencia». Por consiguiente, igual que el filisteo goehtiano, «habrá que renunciar a la ilusión fantasiosa, a la apariencia vacía»; y así al señor Doctor le gustaría que se le diera la misma respuesta de Iris a su sana sabiduría de filisteo.

[3] ¡Esto sí que es griego arcaico! [Se refiere Rohde a la forma en que transcribe el nombre griego de Edipo: *Oidipus*]. Así hace siempre nuestro erudito. De la misma manera ha constreñido su «modernísima» jerga periodística en un pedante corsé de ortografía artificiosamente antialemana [Aquí se refiere Rohde al estilo de Wilamowitz, que como aparece en el original, escribe todos los sustantivos alemanes con minúsculas. N. del t.].

Él, sin embargo, duda de poder dañar como quisiera la fama de nuestro amigo con una honrada batalla contra el auténtico contenido espiritual del libro, y por eso dirige especialmente su ataque contra una parte del mismo, porque aquí puede esperar atribuirse, frente a lectores inocentes, una competencia aparente. Un lector culto, que no sea exactamente un filólogo del gremio y sepa, por lo demás, reconocer con claridad la total inferioridad de este «crítico», tendrá que doblegarse si éste se presenta a sí mismo, en su calidad profesional, como Doctor filólogo y trata de demostrar con una cantidad desmedida de citas griegas de aspecto culto que todas las ideas griegas del autor se fundamentan en la ignorancia; una ignorancia casi inconcebible, porque se deja desenmascarar por un cualquier Doctor filólogo, unida a una inclinación a mentir que no es superada por este Doctor filólogo. Su tarea se parece, ciertamente, a la de un pobre zapatero remendón, que no sabe más que reparar y poner suelas a un par de zapatos, pero que cree poder censurar una escultura de bronce de un artista, porque ésta también tiene zapatos. Sin embargo, por lo que se refiere a su efecto, la tarea está bien calculada. Especula con la gran mayoría de nuestros filólogos profesionales, a los cuales, por medio de un panfleto semejante, científicamente opalino, se dará a entender que en el texto tan calumniado se han introducido aberraciones preocupantes en el campo de la Antigüedad y completamente intolerables para la «sana claridad de espíritu»; aberraciones propias de la ingenuidad de un literato diletante y con una ignorancia supina. Y ellos, los filólogos profesionales, lo sabrán sólo de oídas.

Por lo demás, la lectura de la obra de Nietzsche es completamente inútil para ellos; las ideas profundas y fructíferas, que se ofrecen allí para iluminar los problemas oscuros de nuestra ciencia, no parecen que valgan la más mínima atención. Y de esta manera se ocultaría completamente la eficacia importante que se puede esperar de un libro semejante creado desde la intimidad y seriedad de su corazón y entregado, no sin un sentimiento de altruismo, a la fría luz de nuestra opinión pública. Estamos ante un libro de uno de esos pocos filólogos que, con toda la capacidad de un alma de tono sublime, se entrega al estudio del arte antiguo y que sabe conquistar, desde la meditación concentrada de estas imágenes milagrosas, siempre claras y siempre enigmáticas, una norma y una doctrina firme que valga para los inciertos y vacilantes fenómenos de nuestra época. Nuestro panfletista quiere evitar, precisamente, un efecto semejante; y para eso ha elegido sus medios con un instinto poco envidiable y con cierto talento. Pues *en realidad, si nuestro amigo* hubiese edificado su obra sobre un terreno tan quebradizo como el de la ignorancia y la mentira, si él perteneciese realmente a esta maravillosa secta de los susodichos literatos, que creen poder recoger allí donde no han sembrado, su libro no sería digno de la atención de un filólogo. Por el contrario, para un filólogo que no sea un completo inexperto respecto a su ciencia, nada es más fácil de comprender que la inconsistencia total de las razones aducidas por el panfletista como prueba de sus imputaciones. Por eso tampoco hay que temer lo *más mínimo* que, después de un examen profundo, cualquiera de los eruditos serios se deje embaucar por la granizada de citas recogidas en las calles intransitables de los manuales más corrientes. Con esta granizada de citas el Doctor filólogo trata de asestar el golpe mortal a la reputación científica de nuestro amigo; pero se comprenderá que sólo la propia inmadurez impidió al agresor reconocer los fundamentos de las afirmaciones que nuestro amigo, según el plan de su libro, ha querido presentar sin un soporte erudito. Sin embargo, tiene razón el panfletista cuando dice que la mayoría no se empeñaron en un examen profundo, sino que lo máximo que hicieron fue sacar del libro un conocimiento fugaz de su escrito calumnioso. ¡Así está el mundo,

en manos de los calumniadores! Por lo tanto, la inaudita impertinencia, con la que la más agria ignorancia exhibe su género y calumnia al adversario, inducirá a muchos a creer en la execrabilidad filológica de un autor tan rabiosamente hostigado, el cual, incluso aunque ellos conociesen realmente su libro, les tendría que parecer peligroso por otras razones. A la gran mayoría de los filólogos actuales tendrá que parecerles algo completamente paradójico, que un escritor pueda hacer el intento honesto de aplicar la ciencia filológica a algo más que a un simple ejercicio de la inteligencia y de la memoria; más aún, de apelar a una capacidad superior intelectiva más allá de estas capacidades valiosas e irrenunciables, y finalmente —para decirlo con Gorgias— de aspirar no a las esclavas sino a la noble Penélope, esto es, al premio máximo de los estudios sobre la Antigüedad: una comprensión de las obras de arte más nobles que pueda de nuevo conducir fructíferamente a una existencia artística. Pero ¿cuál será finalmente su ánimo, cuando lleguen a saber por el panfletista que nuestro amigo ha sacado de la doctrina de *Arthur Schopenhauer* sus opiniones sobre la esencia de la música y del arte trágico? Basta sólo con pronunciar este nombre, para suscitar en la gran mayoría de los «doctos» el recuerdo de ciertas extravagancias llamativas, que impropiamente se suelen considerar como el núcleo de la doctrina de Schopenhauer y en las que uno se fija, en parte, con una cierta aversión y, en parte, con el sentimiento agradable del fariseo satisfecho de pertenecer, dando gracias a Dios, a los «hombres mejores». El panfletista, especulando sobre estos sentimientos de la masa que conoce bien, comienza inmediatamente, desde la primera página, a insultar a Schopenhauer. Nuestro amigo exalta el arte trágico como medio de *redención* de la negación budista de la voluntad: este pensamiento, que discurre por todo su libro, lo ha enunciado en las pp. 166-167[4] de modo explícito y comprensible, incluso para una inteligencia completamente deformada. Sin embargo, el Doctor filólogo, con una total tergiversación de la verdad, considera correcto explicar el «hombre trágico» como *el equivalente* al budista, añadiendo a esta falsedad la afirmación siguiente: «El Nirvana, naturalmente, no es el de las concepciones históricas, sino que se entiende a la manera en que aparece en el ambiente metafísico». Estas palabras o son dichas al viento o van dirigidas contra la opinión de Schopenhauer (compartida por nuestro amigo), para quien el Nirvana budista no es de ningún modo una nada absoluta, sino una nada relativa, una negación de todas las cualidades del mundo fenoménico. De las dos posibilidades, la primera sería ciertamente adecuada al tipo de este crítico farsante; no obstante, la forma expresiva deja entrever que la observación está dirigida contra Schopenhauer, puesto que se hace con el tono de desprecio que cualquier necio sin ideas cree deber asumir contra este único entre los grandes filósofos. El señor Doctor debe haber encontrado en cualquier manual que el Nirvana, según la doctrina actual budista, denota, es cierto, la nada absoluta; pero rápidamente no pierde la ocasión de acoplar a su sabiduría barata un insulto contra Schopenhauer. Si *realmente* «se considera de un modo histórico» el significado del Nirvana, resulta que en las palabras del mismo Gotama Buda, tal y como las asume Schopenhauer, el Nirvana denota una nada *relativa*, y sólo por mor de las sutilezas de los pensadores posteriores ha evolucionado hasta convertirse en una nada absoluta. Sobre este punto el Doctor filólogo podía haber dejado instruir su arrogante ignorancia por Max Müller, *Budha's Dhammapada,* pp. xxxix-xlvii. He traído a colación este ejemplo, porque en un principio puede servirle a Usted de prueba sobre el modo en

[4] Aquí se refiere Rohde a *El nacimiento de la tragedia* [N. del t.].

que en todo el panfleto se entrelazan en un conjunto ameno la ignorancia, un arte de la difamación premeditado y la especulación sobre las ciegas aversiones del gran público.

Ahora bien, si uno también estuviese dispuesto a conceder a nuestro amigo para uso privado la filosofía prohibida de Schopenhauer, entonces no sólo personas como el Doctor filólogo, sin ningún prejuicio, sino también los filólogos de formación seria rechazarían, como algo intolerable para la objetividad de una ciencia puramente histórica, el uso de aquellos conceptos filosóficos en las investigaciones sobre la Antigüedad. Realmente, sólo la franqueza, con la que nuestro amigo se reconoce agradecido como un discípulo y seguidor de Schopenhauer, podría aparecer insólita frente a la ingenua confusión con la que un cualquiera transfiere inconscientemente sobre la Antigüedad sus propias ideas predilectas. Por consiguiente, una objetividad semejante, que finge incluso apoyarse exclusivamente sobre «testimonios» en la indagación de la esencia más secreta del arte antiguo, es en el fondo puramente ilusoria. Nosotros nos encontramos frente a los fragmentos de aquel mundo maravilloso de una esplendorosa Antigüedad de la misma manera que frente al conjunto de la naturaleza de las cosas: aquí, lo mismo que allí, se nos impone una infinidad desarticulada de objetos singulares, frente a los que nosotros nos sentimos internamente impulsados a buscar una unidad; pero esta unidad no podemos conseguirla sino desde la unidad del conocimiento contemplativo que se genera en nosotros mismos. Se puede aplicar a estos fragmentos dispersos de la tradición antigua aquello que dice acertadamente Montaigne: «*Il est imposible, de ranger les pièces, á qui n'a une forme du total en sa teste*»[5]. De ahí los numerosos intentos de comprender, a partir de las diversas concepciones del mundo, la civilización sublime de la Grecia antigua, a la que uno quisiera acercarse con toda el alma. Ahora bien, si nadie puede negar la esencia más íntima de su tipo espiritual, innata y formada por reflexión, cuando se intenta seriamente comprender este extraño mundo, menos que nadie será obligado a ocultar tras un descuido real o ficticio la fuente de sus ideas generales aquel que, ante la degeneración actual de las ideas y opiniones, ha conservado en sí todavía bastante energía como para poder seguir, sobre la cima solitaria de una amplísima concepción del mundo, a uno de aquellos pocos grandes espíritus a través de los cuales únicamente, según Schiller, la humanidad se reproduce. Y si se puede admitir también que, en la necesidad siempre viva de un estudio diferenciado del mundo artístico ejemplar de la Antigüedad helénica, reside quizás el elemento auténticamente formativo de tantas generaciones de hombres, sería, sin embargo, absurdo creer que cada uno de los muchos modos posibles de entender la Antigüedad pueda pretender con el mismo derecho haberse aproximado realmente al sentido más íntimo de los griegos. Más bien, sólo puede estar seguro de haber entendido un hálito de aquel espíritu antiguo, a través del cual la humanidad en declive espera siempre de nuevo una reanimación de sus capacidades disminuidas, aquel que en su propia concepción de los más profundos enigmas del mundo pueda encontrar motivos a partir de los cuales llegue a ser realmente comprensible para él ante todo el origen del más maravilloso modo artístico que pertenece sólo a los griegos, y sea legitimado honradamente para su comprensión. Es evidente que aquí hay que repudiar totalmente a aquellos que como el Doctor filólogo, con la satisfacción probada de caballero progresista de «hoy», vuelven la mirada hacia

[5] «Es imposible que aquel que no tiene en su cabeza la forma del conjunto pueda colocar las piezas» [N. del t.].

esos buenos y viejos griegos. Precisamente ellos, que quieren considerarse a sí mismos como un espejo completamente neutral de la auténtica Antigüedad, no ven otra cosa en la Antigüedad que la tosca miseria sentimental, el caparazón vacío de su propio interior, la mezquina angustia de sus convicciones; y el petimetre alegre y recatado, como a ellos les gusta presentarnos a los griegos de las mejores épocas, tiene en realidad menos parecido con la imagen originaria de un contemporáneo de Esquilo que el mono con Heracles, pero menos parecido tiene aun el Doctor filólogo von Wilamowitz con el tipo de «hombre socrático», aquel que nuestro amigo señala como el «más ilustre adversario» de una cultura artística y con el que, de un modo gracioso, creen identificarse el Doctor filólogo y los suyos. En realidad, el modo de proceder tan seco de este colega, al que le gustaría exaltar su ignorancia desprovista de ideas como un favor especial del cielo, no tiene nada que ver con un conocimiento verdadero y expresivo de la Antigüedad, de tal manera que nosotros, por respeto a nuestra ciencia, no deberíamos nunca decir que aquel modo de proceder es filología, ni del presente ni del futuro, sino sólo una parodia de la auténtica filología, una caricatura odiosa de la crítica inteligente, en última instancia, una auténtica pseudofilología. Por eso, para un tipo «sereno» como éste todo puede ser «obvio»: tanto la esencia y existencia de este mundo insondablemente misterioso, como el origen del celebrado arte trágico, el cual despierta en el oyente poseído de un modo irresistible un placer por sufrir incomprensiblemente poderoso por medio de una alianza fraterna con todas las artes técnicas y espirituales y en imágenes vivas del más profundo dolor, del sufrimiento y del ocaso de todo ser noble, de todo ser demasiado grande y puro para este mundo. A los antiguos les parecía ya oscura y misteriosa (como lo manifiesta el platónico Filebo) la esencia de este maravilloso placer trágico, y quien una vez poseído por él se ha preguntado en vano por la índole oculta de este arte despótico y contradictorio en su ámbito, se reirá verdaderamente de aquel que, después de una enumeración de las áridas noticias que nos ha dado un destino miserable, considera explicado el nacimiento de este arte trágico en aquel pueblo griego que, como se sabe, era alegre e inofensivo y no hacía otra cosa que vegetar en los placeres. Él esperará una verdadera explicación sólo de aquel que haya conseguido penetrar con una sensibilidad que simpatiza con los movimientos originales intrínsecos a partir de los cuales nace por primera vez en una época bien concreta, en Grecia, para la salvación del mundo, este arte inexplicable de la alegría del sufrimiento. Mientras que uno debe confesar de una manera más honesta que la filología hasta hoy no ha hecho ningún intento serio al respecto; precisamente por eso nuestro amigo aprovecha la posibilidad que le ofrecen las profundas ideas de Schopenhauer que penetran en la esencia más íntima de la música.

Nadie podrá negar que todo lo que conocemos sobre los orígenes históricos de la tragedia invita categóricamente a esclarecer la íntima conexión del drama con la madre de éste, la música. Sólo la falta de comprensión exigirá que, en el intento de hacer comprensible el nacimiento de la tragedia desde la música por medio de la teoría de Schopenhauer sobre la esencia del arte, se demuestre con «pruebas» que el significado y la naturaleza de la música habían llegado a ser tan claros para los griegos como lo fueron por la mirada penetrante y genial de Schopenhauer. ¿Se ha convertido la música misma en otra cosa con la teoría de Schopenhauer? ¿Su esencia inmutable y eterna no trasciende, por tanto, todos los cambios de su evolución histórica? Si los griegos nos dicen únicamente que su tragedia procede de la música, de las efusiones líricas del culto a Dioniso, y que en todo tiempo ha estado es-

trechamente relacionada con la música, entonces pudieron vincular a ella incluso esos pensamientos profundamente sabios sobre la esencia de la música, que se nos ofrecen hoy día como explicaciones de la «belleza musical», y nos quedaría a pesar de eso el derecho de rechazar esos teoremas bellos y musicales y de alcanzar, con ayuda de las ideas de Schopenhauer, una comprensión más profunda de la música y, especialmente, de su capacidad para generar la tragedia. Así pues, de nada nos sirve aquí la demanda de pruebas, en apariencia tan «científicas», pero que sirven a propósito para rechazar una verdad incómoda. El ataque debería dirigirse contra las tesis de Schopenhauer. Sin embargo, no será tan fácil derribarlas, desde que Usted mismo, venerado Maestro, nos ha ofrecido el mejor testimonio de su verdad permanente. Es una lástima que en este caso el señor Doctor von Wilamowitz no se haya informado; pero a pesar de su estupor de verse dejado a un lado, cuando se investigue sobre la esencia de la más misteriosa de las artes, se deberá considerar como juicioso asignar la palabra definitiva, además de al genio filosófico, al artista que es un grandioso creador consagrado a su arte con la más profunda comprensión amorosa. De tal manera que un común acuerdo entre los dos genios convierte el criterio encontrado de este modo en una «verdad eterna», que ni siquiera puede ser soslayada por toda una conjura de mercachifles de la belleza musical, y menos aún por un panfletista cualquiera que disienta. Lo mismo habría que decir sobre el verdadero proceso de la obra de arte dramático: aquella única y breve insinuación, puesta de relieve por nuestro amigo, sobre la disposición *musical* que solía preceder en Schiller a sus pensamientos poéticos[6], es incomparablemente más esclarecedora que todas las frías ideas de los extraños estetas de la moral. Los mudos testimonios de los incunables del arte trágico serán testimonios elocuentes sólo para aquel que, ante todo, ha reflexionado sobre esas raras revelaciones de los genios filosóficos y de los grandes artistas sobre la eterna esencia del arte.

Si frente al ataque frívolo del Doctor filólogo trato de demostrar ahora que nuestro amigo no se ha salido en absoluto de sus presupuestos filosóficos, ni ha descuidado los fundamentos históricos de sus investigaciones, lo hago esencialmente porque quisiera, al menos, quitar a los filólogos el único motivo o pretexto para zafarse de la eficacia del libro. Me he sentido legitimado y con derecho a emprender esta defensa, no sólo porque soy consciente como filólogo de los fundamentos sólidos en los que se basan las opiniones de Nietzsche, sino sobre todo porque el panfletista se ha permitido mirar con miserable sarcasmo a los *amigos* del autor de los que repetidamente se habla en el libro. Me siento feliz y orgulloso de contarme entre esos amigos y creo que he sido fiel al amigo, a pesar de todos los envidiosos difamadores. Verdaderamente, todos los amigos del autor deben sentirse también ofendidos por un ataque semejante, al menos que por amistad no se entiendan esos tibios sentimientos sabiamente moderados, que demasiado a menudo quieren pasar por «verdadera» amistad. Así pues, si yo dirijo a Usted, venerado Maestro, mi defensa filológica de nuestro amigo, no será necesaria ninguna justificación prolija conociendo su modo de sentir. Pues si él mismo era cabalmente consciente de que no iba a ser comprendido del mismo modo por todos y cada uno den-

[6] Me acuerdo de haber leído en algún lugar una confesión muy semejante del dramaturgo Otto Ludwig. Y el noble Vittorio Alfieri escribe (*Vita*, cap. 5): «Casi todas mis tragedias han sido ideadas por mí mientras escuchaba música o pocas horas después». Una declaración similar del gran trágico H. von Kleist la encontramos en Bülow, *K's Leben und Briefe*, p. 64.

tro de un público indiferenciado y estas ideas de su alma profunda las ha presentado, por encima de las cabezas de los críticos que estaban al acecho, a un círculo de amigos para que las disfrutaran concordemente, estas ideas le pertenecen cabalmente a Usted antes que a todos los demás. Por lo tanto, si Usted también se siente herido por el desprecio maligno que ha sufrido el amigo, podrá encomendarse a su amigable participación una defensa que quiere proteger aquel flanco contra el que se ha dirigido el ataque. Por lo demás, puedo también contar un poco con los restos de interés filológico que le han dejado a Usted sus maestros de Leipzig y que en los años posteriores han alimentado de un modo más fuerte una nostalgia siempre vigilante en esta época de barbarie. Por eso espero una respuesta benévola, si le invito a Usted a cabalgar conmigo por esa región antigua, árida y polvorienta de la erudición filológica. Después, volverá Usted con mucho más agrado a los pensamientos más ricos y productivos del libro de nuestro amigo.

***

Al examinar ahora punto por punto lo que dice el panfletista, seguro que Usted estará de acuerdo conmigo en que dejemos a un lado las bufonadas y la ruines mezquindades que él nos ofrece en muchos lugares *ore rotundo* con arrogante solemnidad, como si fuesen descubrimientos importantes: por ejemplo, sobre la esencia del «método histórico-crítico», sobre la teoría estética de Winckelmann y sobre «una belleza, según mi opinión, sin *ethos*»[7], sobre «la fuente original, según mi opinión, dionisíaca», sobre la naturaleza de los dioses griegos, sobre la serenidad de los griegos «inocentes y despreocupados» entre los que hay que contar también al fiel Sófocles, el poeta de la alegre y tan divertida Antígona y de Edipo rey, etc. Queremos dejar intactas todas estas sabias consideraciones, prodigadas generosamente *hors d'oeuvre*, para aquellos que quizá se diviertan colocándolas bien a la vista en un gabinete de trivialidades. Tampoco nos detendremos en aquello que nos dice el panfletista sobre la naturaleza del sueño. Él niega el parentesco del sueño con la actividad espiritual del artista épico y plástico, y sobre esto tampoco queremos pleitear, pues como dice Epicarmo, ¿de qué le sirve al ciego un espejo? Sin embargo, los antiguos no deben de haber tenido la misma opinión que el señor Doctor, de lo contrario ¿cómo se les habría ocurrido convertir en poetas, mientras soñaban, a Hesíodo, Calímaco[8] y Ennio? ¿Qué habrá pensado el tonto de Parrasio, cuando en un epigrama que llegó hasta nosotros decía que había pintado la figura de Heracles tal y como se le había aparecido a menudo en sueños? Ciertamente, las imágenes del sueño eran para él, lo mismo que para Eurípides y su Doctor, como «un olvido nocturno»[9]. Por cierto, que ésta también era la opinión de los creyentes que en Trezena[10] sacrificaban

[7] La «belleza sin *ethos*» pertenece a Aristóteles; el Doctor crítico ha añadido de su propia cosecha el espléndido «según mi opinión».

[8] Cfr. Dilthey, *Calimm. Cyd.*, p. 15.

[9] Este «olvido», λαθοσύνα, lo restituye nuestro perfectísimo crítico histórico-filológico en sus antiguos derechos en el pasaje de Eurípides citado por él (*Iphig. Taur.* 1279), puesto que aquella que es la lectura evidentemente justa (no recogida por uno de los editores modernos), μαντοσυνάν νυκτωπόν «arte profético nocturno», le parecía un calificativo demasiado blando.

[10] Trezena fue una de las ciudades más antiguas de Grecia, cuna de Teseo y lugar en el que se sitúa la trágica historia de Fedra [N. del t.].

sobre un único altar a las Musas y al Sueño, «porque el sueño es el mejor amigo de las Musas»[11].

Pero si nos fijamos en las críticas puramente históricas del Doctor filólogo, nos topamos inmediatamente desde el principio con la ignorancia deshonesta de la que él se sirve como un medio de lucha. Nuestro amigo tuvo que demostrar que el alegre resplandor del mundo homérico no ha caído del cielo sobre la noche, sino que es una victoria fatigosamente conquistada sobre representaciones de épocas más antiguas, horriblemente tenebrosas y completamente diversas. También ha llamado la atención, entre otras cosas, sobre las sagas de los Titanes y de sus luchas terribles antes del gobierno de Zeus. El autor del panfleto replica: «Se puede tener como seguro que la titanomaquia, e incluso las dinastías y genealogías hesiodeas, son para la conciencia griega en parte más remotas, y en parte evidentemente más recientes que las divinidades olímpicas de Homero; por no hablar de que jamás se hubiese dado una época en la que un heleno, para quien eran desconocidos Zeus, Atenea y Apolo, sacrificó a Uranos o a Cronos, o incluso a Ericapeo y Fanes». Si separamos las dinastías hesiodeas, que no tienen nada que ver con nuestro problema y que han sido introducidas a sabiendas con mala fe, de los monstruos órficos Ericapeo y Fanes, nos queda la simpática afirmación de que la titanomaquia sería «evidentemente más reciente que las divinidades olímpicas de Homero». No hay nada más falso que esta afirmación; no obstante, el Doctor filólogo sabe superarse todavía a sí mismo en la observación que adjunta a la prueba de esta afirmación. Allí se dice: «Aristarco y Lachmann han reconocido que los pasajes en los que se pone de relieve una concepción semejante de los asuntos celestes, por ejemplo, el canto quinto y el decimotercero, sobre todo la teomaquia, son extraños y más recientes respecto a lo que es auténticamente homérico». Tenemos también aquí una confusión burda de los problemas. El libro XIII de la *Ilíada*, como el XX (la teomaquia), es el que menos tiene que ver de todos con el problema de la antigüedad del mito de los Titanes, pues en ambos no se encuentra la más mínima alusión a la lucha de los Titanes. Ésta, por el contrario, se menciona de forma clara y segura en los libros V, VIII, XIV, y XV. Aristarco, sin embargo, ha reconocido que (prescindiendo de los libros VIII, XIV y XV) al menos el libro quinto «es extraño respecto a lo que es auténticamente homérico». La indeterminación fraudulenta de estas expresiones debe ocultar, ciertamente, la inefable osadía de una afirmación *que es un puro invento*; incluso si tomamos la palabra «extraño» en su sentido más genérico, no encontraremos en los escolios de Homero y en los otros restos de la erudición alejandrina el más mínimo indicio de que el gran crítico reflexivo haya exteriorizado alguna vez una opinión tan frívola y, además, tan anodina. ¿Qué opina Usted de una polémica que tiene que vivir de semejantes invenciones? Por lo demás, aquello que el panfletista da «por seguro», no debe interesarnos. Las investigaciones de jueces realmente competentes y de expertos profundos y concisos de la mitología griega como Schömann, Preller y Welcker, no dejan la menor duda de que el mito de los Titanes es prehomérico.

Por lo tanto, no debe extrañarnos que el panfletista, con evidente falsificación, haga decir a nuestro amigo que la saga de la maldición de los Átridas es prehomérica. ¿Por qué habría de ser tratado él mejor que Aristarco? Por eso es normal que la expresión «los melancólicos etruscos» suscitase en la ignorancia del panfletista un grito de estupor: «¡Los melancólicos etruscos! Pues bien, léase Ateneo XII, 517». Allí se nos

[11] Paus, II 31,3, interpretado ingeniosamente por Welcker, *Griech. Götterlehre*, III, 102.

habla de Teopompo, el cual atribuye a los etruscos la más desenfrenada orgía con todos los placeres imaginables. Nos mostraremos indulgentes con los conocimientos primarios del Doctor filólogo, si él no sabía que esta noticia había sido declarada como una calumnia por Niebuhr, Dennis y otros, precisamente porque su contenido contradice completamente aquello que sabemos sobre los etruscos por otras fuentes. Con el mismo derecho y con una ignorancia igualmente profunda se podría objetar a quien hablase del alma sublime de Demóstenes: «¡El alma sublime de Demóstenes! Pues bien, léase Ateneo XIII, 529 ss.». En los tiempos antiguos, lo mismo que hoy en día, había también espíritus viles a quienes le proporcionaba un placer especial propagar tales mentiras. Pero alguien como nuestro Doctor filólogo, que en su inmadurez cultural tiene el atrevimiento de referirse repetidamente al *Aglaophamus* de Lobeck, que a pesar de la unilateralidad de su racionalismo inflexible tiene siempre un valor sorprendente, debería entender lo que se dice en la página 1025 sobre la ligereza increíble con la que los *Graeculi* locuaces solían expresar de manera injustificada la sospecha de una vida disoluta e inmoral. Por lo demás, se podrá definir como «melancólico» a un pueblo que en su religión se detenía con predilección insistente sobre los aspectos tristes y amenazantes de la existencia, y que también había plagiado únicamente de los griegos (a los que alude nuestro amigo) las imágenes más tenebrosas de una fantasía nocturna cadavérica.

Lo que dice el panfletista sobre el modo en que poetiza Arquíloco, sólo se puede comprender, en general, si lo consideramos como el trabajo de un principiante, al que se le priva de sus libros de consulta, y de un inexperto en el uso de las fuentes directas. En primer lugar, él se irrita porque nuestro amigo ha afirmado que la canción popular se introdujo en la literatura a través de Arquíloco. Naturalmente, eso no se lee sin más en los escritos antiguos; pero cualquier otro que no fuese el señor Doctor en Filología se habría dicho a sí mismo que aquélla era una frase calculada para lectores que tienen bastante *sale in zucca* como para comprenderla *cum grano salis*, y ciertamente no para un ignorante que, ante todo, se cree también ingenioso, cuando se imagina «la poesía, por decirlo así, anónima» de los cantos populares aflorando sola, sin la actividad de un individuo humano, como la ensalada de la tierra. Frente a la solemne poesía sacra de Terpandro y de sus secuaces, la poesía popular, comparable muy atinadamente con nuestro *Lied*, ha tenido por primera vez con Arquíloco una evolución en forma artística; todo esto es un hecho concreto que, especialmente después de las investigaciones de Welcker, no debería ser tan completamente extraño a un filólogo medio formado y que el panfletista debería haber encontrado menos incomprensible, si hubiese conocido la *Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik* de Rudolf Westphal, en donde con acertado criterio se atribuye precisamente a Arquíloco (en la p. 116) esta introducción del *canto popular* en la poesía artística. Y este perfecto conocedor del antiguo arte de las Musas se permite disentir también del Doctor filólogo, cuando acepta (p. 130) la hipótesis de una articulación estrófica de las poesías de Arquíloco, porque fue persuadido por la tradición decisiva de una ejecución *musical* de estas poesías. El panfletista no sabe nada de esto; pero nuestro amigo no puede ser responsable de que un presuntuoso ignorante no haya leído los escritos de Plutarco sobre la música. En este importante documento, Arquíloco ocupa un lugar de relieve para la historia de la música griega, y no tendría nada que ver con ello si no hubiese desplegado ante todo una actividad importante en el desarrollo de la música. El Doctor filólogo podía aprender del capítulo 28, entre otras cosas, que Arquíloco fue el primero que utilizó un acompañamiento instrumental, que se desviaba de los

tonos del canto; e incluso quizás este Doctor se dará cuenta de que una noticia semejante no tiene sentido si las mismas poesías no fuesen destinadas a la ejecución musical. En el capítulo 10 de la misma obra, Plutarco cuenta que Taletas, fundador de la segunda escuela musical (*katastasis*) de Esparta, había imitado las composiciones[12] de Arquíloco, algo con lo que no cuadra la afirmación desmesuradamente tonta y falsa del Doctor Filólogo: «Sólo con la segunda *katastasis* se introduce la música instrumental». Esta única afirmación nos introduce en un abismo de malentendidos y de errores. ¿O acaso quería el panfletista instruirnos con algo mejor frente a nuestras excelentes fuentes, las cuales nos informan que no sólo Arquíloco, sino que ya Terpandro y Clona —por no citar a los anteriores— presentaron sus cantos con acompañamiento musical? Sin embargo, él niega de un modo especial la ejecución musical de los yambos de Arquíloco. Ahora bien, de la misma manera que es falsa la afirmación del Doctor filólogo de que junto a las poesías en yambos «pierden toda su importancia» los *metra* de ritmos diversos en los fragmentos de la poesía de Arquíloco, de la misma manera es infundada la opinión, por lo demás muy difusa al tomarla el panfletista de los manuales corrientes, que los yambos no han sido ejecutados musicalmente. El hecho de que para Aristóteles «el yámbico es de todos los metros el más afín a la lengua hablada», prueba tan poco como *nuestra* sensación de que el contenido de los fragmentos yámbicos no se adapta siempre a la ejecución musical; pero ¿acaso no es cierto que las agudas investigaciones nos han hecho aprender recientemente que en las comedias de Plauto también fueron ejecutadas como *cánticos*, al menos melodramáticamente, escenas insípidas prosaicas en septenares troaicos? Sin embargo, es Píndaro el que llama «canto melódico» a aquel «pequeño himno triunfal olímpico» de Arquíloco escrito en yambos, al que se refiere también el panfletista, por lo cual la ejecución musical no puede ser «puesta en discusión». El panfletista no pudo «acordarse» de aquello que nosotros aprendemos de la llamada *parakataloge*, una forma especial de ejecutar los yambos encontrada por Arquíloco, puesto que él seguramente nunca lo supo; mirándolo bien, esta tradición también habla en favor de una ejecución esencialmente musical de los yambos. Plutarco (*Sobre la música* c.28) nos informa de que Arquíloco habría enseñado en primer lugar a distinguir en la ejecución de las composiciones yámbicas una parte hablada con acompañamiento y una parte cantada, y en esto le habrían seguido los trágicos y Krexos, el poeta ditirámbico. Con estas palabras se describe precisamente la *parakataloge*, y esto ha sido deducido con seguridad a partir de la combinación aguda de Westphal (*Gesch. d. al. Mus.* 117). Sin embargo, está clarísimo que aquí no se habla de una ejecución *en forma recitativa* (como creía G. Hermann) y todavía menos de una ejecución sorprendentemente arrítmica del hablante (en el que había pensado Burette), sino más bien de una *alternancia* entre canto verdadero y recitación melodramática (cf. Westphal, *Gesch. d. alt Mus.*, pp. 132 ss.; *Griech,. Metrik*, I, p. 18). Según Aristóteles, se trata de una alternancia (*Probl.* 19,6) que se utilizaba en la tragedia sólo en el culmen de la conmoción dolorosa, y entonces tenía un efecto extraordinariamente «trágico», precisamente por esa irregularidad de la ejecución. Seguramente esto era sólo un recurso utilizado muy raramente en la tragedia, y también por Arquíloco, cuyo efecto impresionante nos lo podemos representar en vivo en el fenómeno análogo de un salto inmediato en la eje-

[12] τά μέλη es un término de difícil traducción, cuyo significado exacto, mantenido especialmente en aquella obra de Plutarco, «cantos con una completa composición musical», lo ha establecido Ritschl en *Opusc. I*, 247 ss.

cución, desde el canto al lenguaje hablado, que Usted mismo, venerado Maestro, después de una extraordinaria experiencia, nos ha descrito en su ensayo sobre la definición de la ópera. Pero hay que admitir que una alternancia semejante, con su maravillosa eficacia, es sólo pensable si la ejecución *acostumbrada* de esas poesías yámbicas es completamente musical, es decir, un canto con acompañamiento instrumental. Contra estos testimonios no hay ni uno sólo en favor de una ejecución *no* musical de los yambos.

Después de estas pruebas, que demuestran la gran ignorancia irreflexiva del Doctor filólogo, a uno no le queda más que reírse cuando él invita a nuestro amigo a que lea *La Republica* de Platón, III, 398 d, para encontrar en aquel pasaje, la mayoría de las veces tan mal utilizado y citado hasta la saciedad, lo que allí no está. Es cierto que Platón dice que en una composición musical el ritmo y la armonía deberían seguir al contenido del texto que se quiere armonizar y acomodarse a él. Lo mismo vuelve a decir en el 400 A y D. Sin embargo, el que deduzca de aquí un *stilo rappresentativo* de la música griega no debe haber entendido el griego. Esa exigencia de Platón, bien entendida, no quiere decir otra cosa que, también, el más fecundo compositor de textos poéticos debería suscribir razonablemente que la música tendría que dar al texto una expresión musical correspondiente a su contenido, y no desinteresarse del texto, ni regalarse por propia iniciativa a los efectos musicales puramente sensibles. Hoy podemos comprender mejor lo que significa esto, gracias a los instructivos ejemplos de ambos géneros. Por lo demás, está claro que Platón expresa esta *exigencia,* únicamente porque ésta ya no se seguía generalmente en su época, en la que las artes particulares ya comenzaban a separarse de un modo egoísta. Por eso lo único que podemos esperar del Doctor filólogo en la explicación de Platón es su reiterativa invitación a que leamos ese pasaje tan manido de *La República.* Él cree que Platón excluye los cantos de luto y de lamento de la ley de la sumisión de la música a las palabras. ¿Qué dice, sin embargo, Platón? El ritmo y la armonía deben adaptarse al discurso. Los lamentos y los llantos ya los hemos excluido antes del discurso (de los vigilantes) como algo inútil. Consecuentemente, también deben excluirse las armonías que convienen al luto y al lamento. Por lo tanto, ¿se puede creer que un hombre pueda ser tan testarudo, como para no darse cuenta de que estas tres frases constituyen los tres miembros de una deducción lógica, y que las armonías de lamentos se prohíben *precisamente, porque* en los *discursos*, que deberían dominar de manera necesaria por encima de esas armonías de lamentos[13], están prohibidos los lamentos y los llantos? ¿Tendría que haber *excluido* Platón precisamente sólo tales cantos de lamento de ese dominio de las palabras sobre la música? Ésta es también, probablemente, una prueba de la extraordinaria claridad de espíritu de este hombre «sano, que propende a tenerse por un socrático.

Para terminar esta parte, el panfletista piensa que puede echar por tierra la interpretación de Nietzsche sobre el origen de la poesía lírica con una simple mención de la palabra ¡*Elegía*!, palabra que opone como una cabeza de Medusa[14] contra

[13] Platón repudia tanto la música puramente instrumental, como una poesía privada de la ayuda de otras artes (cfr. *Leyes II,* p. 669 d-e).

[14] Aprovechamos la ocasión, para confiar al Doctor filólogo el secreto de que sobre la Égida se encuentra la cabeza de Medusa, y que también Apolo, cuando se sirve de la Égida para rechazar a los enemigos —como en la estatua del Belvedere a la que naturalmente alude nuestro amigo— opone a éstos la cabeza de Medusa, la cual tiene efectos petrificantes. Pero no la «agita», tal y como el libelista atribuye, incluso con comillas, a nuestro amigo, falsificando arbitrariamente sus palabras.

nuestro pobre amigo. Sin embargo, esto no tendrá efecto alguno, porque no es otra cosa que una frívola fantasmagoría. Si nuestro amigo hubiese querido escribir un manualucho para instruir a los menores de edad científicamente, habría intentado explicar, también al Doctor filólogo, la esencia de la elegía. Y con toda seguridad no habría comenzado, como éste, diciendo erróneamente que la elegía es la lírica griega *más antigua*; él, por el contrario, rebajándose incluso hasta el conocimiento rudimentario de los primeros elementos, habría podido enseñar al Doctor, que ningún género lírico se ha originado desde la música con más seguridad que la elegía; igual que la que ha nacido del canto fúnebre asiático, siempre acompañado de la flauta, llamada *elegos*. Y si más tarde, cuando los versos elegíacos fueron usados de distintas maneras, muchos poetas elegíacos no pensaron gran cosa en la composición de sus poesías, como entre nosotros muchos poetas de *Lieder*, he aquí que el panfletista vuelve a difundir con denodado celo la opinión de sus manuales, afirmando en pocas palabras que la elegía no se cantaba. En favor de esta opinión tan extendida, tenemos un pasaje del *Ateneo* en el que se puede leer que Jenófanes, Solón, Teognis, Focílides y Periandro no han puesto música a sus poesías (XIV 623 D). Como ya hemos visto, el Doctor filólogo tiene serios problemas de comprensión con el lenguaje y los nexos lógicos más sencillos; sería por eso injusto pretender de él lo que se puede esperar de todo aquel que sea un experto en la crítica histórico-literaria de las fuentes, es decir, que conozca fácilmente que ese pasaje del *Ateneo* pertenece a un *excerptum* de la obra de cualquier métrico tardío, y de poca confianza, inducido a una afirmación incorrecta por la praxis de los poetas elegíacos *alejandrinos*. De los cuatro poetas elegíacos, no músicos, citados por el Doctor filólogo, Mimnermo, Tirteo, Focílides, y Teognis, sólo este último, como máximo, podría considerarse realmente como tal. El peripatético Cameleón atestigua explícitamente en el *Ateneo* XIV, 620c, que las poesías de Mimnermo y de Focílides eran composiciones musicales; y Plutarco lo confirma también de Mimnermo (*de mus.* 8). De las elegías de Tirteo se habla siempre como de composiciones destinadas a la ejecución musical; además en Suida se le llama «flautista», lo mismo que a Mimnermo en Estrabón. No obstante, el Doctor filólogo dice que él ¡no era músico!

He aquí los doctos fundamentos sobre los que el panfletista construye sus audaces afirmaciones. Pero en definitiva, lo que a nosotros nos importa únicamente es que los expertos nunca han dudado de que el origen de la elegía está en la música. Si nuestro amigo no ha utilizado esta *confirmación* en su tesis, tendrá sus motivos; ahora sólo espero que la incomparable agudeza del Doctor filólogo los adivine.

Nuestro amigo ha descrito brevemente cómo los impulsos artísticos, encarnados míticamente en Apolo y Dioniso, se reconciliaron gradualmente y se aliaron después de las luchas iniciales, para pasar luego inmediatamente a su plena alianza en la tragedia. El Doctor filólogo tenía aquí una ocasión espléndida para llenar esa aparente laguna con los andrajos y harapos de sus citas pordioseras; y así, en las páginas 901 ss. nos proporciona todo un rosario de citas no digeridas, ante las cuales se pregunta uno extrañado, junto a la repugnancia que suscita esta sabiduría escolástica y confusa, para qué puede servir todo este alarde. Con la precisión expresiva que le caracteriza, el Doctor filólogo nos instruye, a fin de que «no se acentúe con demasiada fuerza» la oposición de la música apolínea y dionisíaca. Pero, desgraciadamente, la mayor parte del arsenal de noticias no prueba nada: por ejemplo, que el *aulos* era conocido en la auténtica Grecia, antes de que irrumpiera allí la religión dionisíaca, y que no era

en absoluto extraño a la religión apolínea y especialmente a la peana[15]; que, generalmente, un cierto tipo de esta «música de viento», seguramente muy distinta de la música dionisíaca, se da ya en la Grecia arcaica, es algo que podía saberlo hasta el Doctor filólogo. Además, él podía saber por esa útil obra de Plutarco sobre la música —de la que cita aquí un pasaje—, que para muchos Apolo era incluso el «inventor» no sólo de instrumentos de cuerda, sino también de la música para flauta (cap. 14). Pero todas esas citas triviales, respecto a la cuestión que nos atañe, no prueban nada que no afirme ya nuestro amigo, es decir, que en el transcurso del tiempo el arte apolíneo y dionisíaco se reconciliaron. El panfletista ha copiado también de algún lugar una cita de los *Alte Denkmäler* de Welcker. Si hubiera conocido realmente esta obra, podría haber compilado citas mucho más bellas para esta unión de Apolo y Dioniso. En el primer volumen de los *Denkmäler* (pp. 151 ss.), Welcker trata de los dos frontones del templo délfico, en los que Apolo con las Musas y Dioniso con tres Bacantes estaban el uno frente al otro; y en esta ocasión aduce numerosas pruebas de la estrecha conexión entre la religión apolínea y la dionisíaca. Precisamente, cuando se conquistó para Apolo el templo délfico, se favoreció el culto de Dioniso de tal manera que, por su recomendación, fue introducido en Ática y en otros lugares. Son muchos los indicios, ya sea en la tradición escrita o en la imaginería[16], de la alianza entre las dos divinidades del arte, una alianza cada vez más estrecha y preñada de consecuencias, en la que encontramos también a Dioniso en unión con las *Musas*. De esto no le habían informado nada los manuales al Doctor filólogo, y así es como desahoga este profundo erudito arqueólogo su piadosa indignación: «¡El señor Nietzsche sabe que las Musas acompañan a Dioniso!» Según mi modesto parecer, hay que disculpar en todo caso al «señor Nietzsche» de que esté al corriente de algunas cosas que todavía no han llegado a los oídos del panfletista; pero es necesario admitir, que no está bien de su parte que no tome en consideración el punto de vista de un principiante mal preparado, sino que presuponga la sólida preparación de un alumno del último curso de bachillerato, que ha tenido que llegar al cuarto estásimo en las lecturas de la *Antígona* del «siempre alegre» Sófocles, y allí (v. 695) habrá encontrado la mención de las Musas «en compañía de Dioniso». También se mencionan allí, precisamente en aquel mito de la persecución de Dioniso por Licurgo[17], al que se había referido nuestro amigo (p. 387) en el pasaje tan escandaloso para la ignorancia del Doctor filólogo. También el genial Genelli sabía bien lo que hacía cuando representó a Dioniso en medio de las Musas en una hermosa acuarela que yo, venerado Maestro, pude admirar en su casa[18]. Esta unión tiene un significado profundo: Usted ve ahora, cuán justo era el presentimiento de nuestro amigo cuando creyó que debía proteger esta sublime unión de la atrevida impertinencia del buen maestro Zettel.

---

[15] Peán era un dios-médico que se asimila pronto a Apolo, de quien pasa a ser su simple epíteto [N. del t.].

[16] Entre los testimonios figurativos destaca en especial un bonito vaso en el que se representa el encuentro amistoso de dos divinidades junto al obelisco sagrado de Delfos (publicado por Stephani, *Comptes rendus de la commiss. impér. archéol. de St. Petersb. pour 1861*, tav 4; cfr. el texto de la pp. 57 ss.).

[17] Lo mismo que en un bajorrelieve de sarcófago, cfr. Zoega, *Abhandl.*, p.13.

[18] Rohde hace aquí alusión a una acuarela de Bonaventura Genelli (1798-1868) que R. Wagner tenía en Tribschen, *Dioniso (Baco) entre las Musas*. Nietzsche se refiere a este cuadro en carta a Rohde del 16 de julio de 1872, CO II 308-311. Martin Vogel sostiene la tesis de que este cuadro pudo ejercer un gran influjo sobre la polaridad «apolíneo-dionisíaco» que defiende Nietzsche (cfr. *Beiträge zur Geschichte der Musikkritik*, Bosse, Regensburg, 1965) [N. del t.].

Nuestro amigo, que conocía sin duda muy bien estos hechos, se limita a indicar la íntima fusión de los dos impulsos artísticos en la canción popular introducida en la literatura por Arquíloco, en la que el Doctor filólogo, en contra de las claras palabras de nuestro amigo, deja que domine «propiamente» sólo Dioniso, lo que «propiamente» no es más que una mentira.

Nos acercamos al problema más importante: el desarrollo progresivo de la tragedia a partir del canto coral ditirámbico. Aquí nuestro amigo había reconocido la diferencia esencial entre este canto dionisíaco y toda la otra lírica coral griega, en el hecho de que los cantores del ditirambo están ante nosotros como un grupo de seres encantados y transformados en siervos del dios, mientras que cualquier otra lírica coral es sólo un prodigioso potenciamiento del cantor individual apolíneo, consciente claramente de su personalidad mortal. Contra esto objeta el erudito Doctor, que también hay otras formas de poesía coral que no excluyen el elemento mímico: «piénsese sólo en los coribantes, en las cariátides y los danzadores pírricos». Parece que para este Doctor el curso de los pensamientos no transcurre regularmente; de lo contrario, se habría dado cuenta de que no existe una poesía pírrica, o incluso una poesía cariatídica, y de que no pueden llamarse correctamente «cantores corales» ni a las vírgenes que danzan en honor de la cariátide Artemis, ni a los danzadores de la pírrica, la cual se configuraba de modos diversos, ya sea representando un torneo serio de armas, ya sea aproximándose a la vivacidad de los movimientos de la hiporquema[19], que está presente también una vez en la tragedia[20]. Se podría «pensar» también en los danzadores de la *emmelía*, de la *sikinis*, del *cordax*, o del *geranos, skops, morfasmos* y de tantas otras danzas mímicas registras por Pollux —al que yo quisiera remitir al señor Doctor, para que robusteza su capacidad intelectual—, en el libro cuarto del *Onomasticon*, junto a las pírricas y a las cariátides. Pero no sé si será posible pensar, y al mismo tiempo confundir irreflexivamente, poesía coral y danzas mímicas seguidas de una explicación de la palabra cantada. Por lo demás, al Doctor filólogo no le parecen suficientes las fuentes; él las enriquece con una especie de cantores corales o de danzadores llamada «coribantiasten» descubierta por él y desconocida hasta ahora. ¡Para que luego se diga que el método crítico-histórico no llega a ser productivo en este Doctor! Algunas ideas oscuras sobre los Coribantes, junto a un suministro desmesurado de sana ignorancia dentro de una sola cabeza, producen naturalmente una fermentación histórico-crítica: «una espléndida obra ha sido restituida», el «coribantiast» está ante nosotros. Por consiguiente, es seguro que el ditirambo (junto al cual se puede poner como mucho la Hiporquema completamente mímica que, por lo demás, a veces era consagrada a Dioniso), frente a los otros géneros de poesía coral, himnos, peanos, prosodios, epínicos, etc., se encuentra en una posición completamente especial, cuyo carácter no se puede señalar mejor de lo que lo ha hecho nuestro amigo.

Ahora que estoy dispuesto a decir algunas palabras sobre la concepción que tiene nuestro amigo de un punto esencial de la prehistoria inmediata de la tragedia, me alegro sobremanera de poder evitar en esto la compañía tan poco deseada del panfletista. Pues éste se ha puesto en evidencia a sí mismo con su solemne testimonio de incapacidad. Primero, el Doctor filólogo juzga que, para esclarecer la esencia de la tragedia esquilea, no hay necesidad de conjeturas sobre los primeros pasos en la evolución de

[19] Schol. Pindar. *Pyth.* IV, 127. Cfr. Aristot. fr. 417 R. Böckh, *de metr. Pind.* 270.
[20] De Frínico, según Eliano, *V.H.* III 8. Cfr. Lobeck a Soph. *Aj.* 694.

la tragedia (un juicio singularmente sagaz para un «crítico» que escribe sobre la génesis de la tragedia); luego, añade el siguiente envite: «Y por lo que respecta a la tragedia antes de Tespis, es suficiente, para cualquiera que no sea filólogo del futuro, la *Dissertation upon the Epistles of Phalaris*». Pero hoy en día, el agudo ensayo de Bentley será quizás suficiente sólo para aquel cuyas investigaciones y conocimientos filológicos se encuentren todavía en mantillas, como los de este pseudofilólogo crítico-histórico; cualquier otro no se atrevería a dar su parecer sobre estas difíciles cuestiones, antes de haber estudiado a fondo, además de otras muchas investigaciones científicas, una obra que a decir verdad no debería ser totalmente desconocida para alguien que se quiera llamar filólogo del presente y del futuro: quiero incluir aquí el título de esa obra, porque no parece que figure en los manuales de los que el panfletista ha copiado el título del libro de Bentley. La obra lleva por título: *Nachtrag zu der Schrift über die Aeschylische Trilogie, nebst einer Abhandlung über das Satyrspiel*, de Friedrich Gottlieb Welcker (Fráncfort del Meno, 1826). ¡Qué ingenuidad la de reconocer espontáneamente con un sano candor no sólo la propia ignorancia de los instrumentos esenciales para poder emitir un juicio sobre estos datos tan sumamente problemáticos, sino también la de presumir en los otros el mismo punto de vista de una ignorancia tan infantil! Por eso Welcker tampoco figura entre los hombres que, según la opinión del panfletista, han llevado en nuestro siglo a la filología a esas «cotas nunca presagiadas», sobre cuya cima más radiante parece ciertamente ponerse a sí mismo este ejemplo perfecto de método crítico. Si el Doctor filólogo no sabe nombrar entre los mecenas de nuestra ciencia más que a G. Hermann y Lachmann, no depende tanto de una parcialidad impregnada de un sectarismo tendencioso, sino de la ignorancia sin prejuicios del que realmente no sabe. Pero ¿puede creer alguien que se honra la memoria de estos hombres nobles y beneméritos, jactándose de ser sus seguidores mediante un panfleto en el que nada se advierte de su preclara inteligencia y menos aún de su fiel amor a la verdad? Dejemos, por tanto, al panfletista en su pupitre y pensemos en las escasas, pero importantes noticias, que nos informan sobre la prehistoria de la tragedia; sólo así se dejará paso a una dificultad capital que, me parece, ha sido por primera vez comprendida y solucionada por nuestro amigo.

Las fuentes antiguas nos informan unánimemente: que la tragedia en sus primeros comienzos no era más que un canto oral en honor a Dioniso; que la tragedia tuvo su origen a partir de los corifeos del canto coral ditirámbico; y que los miembros más antiguos de este coro ditirámbico representaban a los *sátiros*[21]. El argumento de ese

[21] Esto último se dice en Arist. *Poet.* 4,1449a, 20; cfr. también Focio y Suida, οὐδεν πρὸς τὸν Διόνυσον, donde a los comienzos más antiguos de la tragedia se les llama expresamente Σατυρικά; y según la noticia digna de crédito de la *Etymolog. Magn.* 764,5 ss., los espectáculos en honor a Dioniso se llamaban tragedias, es decir «cantos del macho cabrío», precisamente porque «los coros estaban compuestos en su mayoría de *sátiros*, a los que se llamaba machos cabríos». Cfr. Welcker, *Nachtr.* 240. Los testimonios son clarísimos. Si ya no nos extraña que el panfletista, mintiendo pura y llanamente, haga decir a nuestro amigo que el ditirambo «era siempre cantado por un coro de sátiros» —algo que nuestro amigo no cree naturalmente y ni siquiera «parece creer»—, uno se queda estupefacto ante la tontería sin sentido de la nota adjunta. Allí se dice p. 908, nota 52: «Ni siquiera en su origen [el ditirambo era cantado por un coro de sátiros]. Lo dice Filocoro clara y convincentemente en *Athen* XIV 628a». Pero ¿qué dice realmente Filocoro? «Que los antiguos, cuando ofrecen libaciones, no siempre se abandonan a la alegría ditirámbica (διθυραμβοῦσιν), sino que al ofrecer libaciones celebran (μέλπουσιν con G. Hermann; μέλποντες el manuscrito) a Dioniso con la bebida y la embriaguez, pero a Apolo con calma y dignidad». ¿Qué quieren decir, en general, estas palabras sobre la formación de los coros ditirámbicos más antiguos? ¿En qué contradicen a los testimo-

canto coral, por la misma naturaleza de las circunstancias, eran exclusivamente las vivencias de Dioniso[22].

Pero ahora uno se encuentra ante una seria alternativa. O se admite con Bentley (*Phalar.* p. 305 de la traducción alemana de Ribbeck), con Welcker y otros, que los antiguos coros ditirámbicos de sátiros tenían un carácter de alegría serena y jocosa y que, despojándose del elemento satírico, tuvieron, por primera vez con Tespis (o después, según la opinión de Bentley), tono y contenido serio y triste. Pero entonces no se comprende cómo semejantes diversiones disolutas pudieron ser consideradas como los primeros pasos de la *tragedia,* desde el momento en que el primer trágico auténtico, Tespis —o ¿quién si no?—, cambió absolutamente todo: la formación del coro, los contenidos de la poesía coral, el carácter completo de los cantos; por consiguiente, él no debería haber desarrollado los primeros orígenes, sino sencillamente debería haber comenzado desde el principio.

Si a través de tales consideraciones uno se siente constreñido a pensar que los primeros comienzos del espectáculo *serio* de la tragedia eran algo grave, triste, como un lamento sobre los sufrimientos y las calamidades del gran dios —como por ejemplo B. O. Müller, *Griech. Litt. Gesch. 2,30*—, entonces nos encontramos frente a otra dificultad. Es cierto que la tradición siempre habla en favor de esta concepción del «ditirambo dramático»[23] como un canto fúnebre. La conocida narración de Herodoto (V, 67), puesta de relieve por Müller, nos habla también con gran claridad del tirano Clístenes de Sikión, el cual devolvió a Dioniso, como algo que le pertenecía, los coros trágicos con los que los habitantes de la ciudad celebraban las *penas* del héroe Adrasto. Por lo tanto, existían cantos ditirámbicos que, a diferencia de los ditirambos clásicos posteriores, celebraban las *penas* del dios con una aflicción salvaje. La información que nos ofrece Suida[24] sobre Arión, poeta ditirámbico activo en Corinto al comienzo del siglo VI, se refiere también a un ditirambo fúnebre similar, que en adelante se desarrolló como tragedia dramática y se ha de distinguir del género del himno ditirámbico, que es completamente distinto y sigue un camino diferente. De Arión se dice: «Arión debe haber sido también el inventor del *modo trágico* (τραγικουὈτπόνου». Estas palabras no se entienden por regla general con tanta precisión como deberían serlo por su importancia técnica. Los músicos antiguos distinguen tres «modos» de la composición: el nómico (utilizado en la composición de los *nomoi* del tipo moderno), el ditirámbico y el trágico. Según la forma en la que estos tres «modos» mueven el alma del oyente, les corresponden respectivamente tres tipos de *ethos* de la composición: el sistáltico, movimiento agitado, el hesicástico, soste-

---

nios anteriores, desconocidos naturalmente por el Doctor filólogo? Sobre el origen de una cita semejante, uno puede pensar las cosas más extrañas, pero en ningún caso podrán ser halagadoras para la inteligencia y honestidad científica del Doctor filólogo.

[22] Cfr. además de Suida, Focio, s.v. ὀυδεν πρ τ Δ Cenobio, *Prov* 5,40, Apotol. 15,13.

[23] Nuestro amigo no llama (pp. 61 y 63) a aquel canto coral, del que ha nacido la tragedia, «ditirambo trágico» —como dice el Doctor filólogo con su acostumbrada falsedad. Y nuestro amigo tiene evidentemente razón. El género del «ditirambo dramático» está estrechamente emparentado con aquel género particular de lírica dramática de Jenófanes, Simónides y Píndaro, que Böck, no sin un cierto fundamento, llamaba «tragedia lírica», sobre la que el panfletista no diría tantos disparates, si él estuviese en condiciones de comprender el comentario sumamente sensato de Welcker en *Griech. Tragödien*, pp. 1289-1259, que refuta el escepticismo exagerado de Hermann y Lobeck.

[24] Suida toma sus informaciones probablemente de un libro del docto Aristocles de Rodas. Cfr. Val. Rose, *Aristot. pseudepigr.*, 620.

nido lento, y finalmente el diastáltico. Con este último se indica «un ímpetu solemne y una elevación viril del alma; expresa las acciones heroicas y los sufrimientos y pasiones (πάθη) que corresponden a ellas; la *tragedia* se sirve principalmente de ellos y de los otros géneros poéticos que tienen un carácter afín». Euclid. *Introd. HarmoNietzsche,* p. 21 Meib[25]. El ditirambo de la época posterior, un género poético que no es ni orgiástico ni excitante, sino más bien invita a un goce alegre, pertenece enteramente al *ethos hesicástico.* Cuando se nos informa expresamente de que el *poeta ditirámbico* Arión fue el que inventó el modo *trágico,* pienso que esto, bien entendido, quiere decir que el ditirambo antiguo de Arión no tenía nada en común, en cuanto al modo y al *ethos* de la composición, con el ditirambo posterior hesicástico, sino que moviéndose en el *ethos* diastáltico representaba acciones y sufrimientos de caracteres heroicamente fuertes y, por eso, era más bien afín con la tragedia de los tiempos posteriores en cuanto al contenido y a su naturaleza poético-musical.

Por consiguiente, si ya había en los comienzos un género de ditirambo serio y lúgubre, no se puede dudar que la tragedia haya surgido justamente a partir de *éste.* Pero esto nos introduce en una gran perplejidad. ¿Cómo es posible que un canto fúnebre serio, que suscitaba un dolor triste, fuese cantado por un coro de esos bien conocidos sátiros, cuya alegría *scurrile* [indecente] constituye algo completamente opuesto a la seriedad trágica y cuya grotesca obscenidad no sólo complacía en la Antigüedad a niños y a esclavos, sino que todavía en el año 1872 se gana el exultante aplauso de un Doctor filólogo? Pero como ya vimos, eran sátiros los que cantaban aquellos ditirambos, y Arión, el inventor del modo *trágico,* debe haber utilizado también sátiros «que hablaban en verso».

Aquí sólo se puede salvar uno de esta irremediable confusión, si nosotros, sin rechazar ni tergiversar alegremente los hechos presentados, nos dejamos guiar por nuestro amigo hacia una concepción, sin duda inusual, del significado originario del sátiro, es decir, hacia esa concepción del siervo barbudo de Dioniso, como la del hombre originario anterior a toda cultura que vaga de un lado para otro sin cadenas, y a la que el Doctor filólogo no sabe responder más que con burdas obscenidades[26]. Nada puedo decir sobre esta concepción, exigida por los hechos mismos, que nuestro amigo no haya dicho ya (pp. 95 y 97) de forma más enérgica y determinante. Sólo quiero añadir dos cosas. Para comprender la representación forzosamente irrefutable de tales seres primigenios, no deberíamos utilizar nuestro delicado gusto como medida. Los griegos no tuvieron miedo de representar sensiblemente con simbolismos arcaicos la fuerza primordial de estos seres naturales de formas semianimalescas[27]. ¿A quién no le resultaría hoy des-

[25] Sobre los modos y el *ethos* de los géneros de la composición trata Westphal, *Griech metrik,* I, 376-383, II, 315.ss.

[26] El cómico Doctor filólogo nos ha querido ofrecer también otras de esas aromáticas flores de su ingenio gentil. En la página del título, inmediatamente bajo su digno nombre, ha puesto ya como divisa una majestuosa obscenidad griega. Probablemente él cree poseer en tales excesos de desvergüenza arcaica «la única cosa imperecedera que promete el favor de las Musas». ¿Acaso tendrían que estar las Musas más a gusto en compañía de Príapo que de Dioniso, cosa que les prohíbe el severo Doctor filólogo?

[27] Muchos de los antiguos representan a los sátiros con patas de macho cabrío; por eso, si nuestro amigo habla de los sátiros con patas de macho cabrío, no confunde a Pan con los sátiros, como se imagina el Doctor filólogo, sino que por el contrario piensa en los *capripedes Satyri* de Lucrecio

concertante la figura equina de Chirón, «la bestia sagrada», como la llama Píndaro, como encarnación de la suprema sabiduría originaria y del profundo conocimiento de la naturaleza, como figura venerable de los héroes, de Jason, Aquiles y Ascleipo? En segundo lugar, no nos podemos dejar confundir por la representación posterior de estos sátiros como seres alegres, impertinentes e insolentes. El culto de Dioniso tenía siempre dos rostros; se movía entre los estridentes contrastes del exceso de alegría y de dolor. Del mismo modo se celebraba también en Naxos la fiesta de Ariadna, ligada estrechamente a Dioniso, con una tan brusca alternancia de gozo exultante y quejidos tenebrosos, que los doctos de épocas posteriores pensaron en dos Ariadna completamente distintas (Plut. *Thes.* 20). Los sátiros también simbolizan originariamente en una única figura los dos extremos de los sentimientos dionisíacos, puesto que se celebraba con alegría y dolor, en igual medida, al único dios, al «libertador», al «salvador», como lo llamaban los fieles que vieron en él no un igualador democrático (como se cree), sino al gran portador de salvación, bajo cuyo sortilegio torna a ser uno y único «lo que la moda insolente ha dividido». Ahora bien, como la tragedia tomó solamente uno de los aspectos de este sentimiento discordante, y consiguió hacer de la exuberancia del dolor apasionado un éxtasis artístico en lugar de un arrobamiento epidémico[28], así también la alegría de los sátiros encontró su desarrollo artístico en el ingenioso espectáculo del *drama satírico*. Cuando la tragedia renunció luego al coro de los sátiros, transcendiendo el círculo de los mitos dionisíacos, éste pervivió en los griegos posteriores únicamente en la alegría frenética de las caricaturas demoníacas que se veían en los espectáculos satíricos; y con *este* tipo de sátiro, el arte posterior desplegó en los múltiples espectáculos fantásticos un desvarío inagotable. Pero como en el personaje del sátiro debe de haberse dado desde siempre esta euforia disoluta y salvaje junto al austero simbolismo —en una mezcolanza difícilmente comprendida por nosotros—, así, recíprocamente, el arte posterior pudo desarrollar, además de figuras grotescas, figuras nobles y juvenilmente bellas de sátiros, de las que ya Winckelmann trata ampliamente en el quinto libro de la *Historia del arte,* aun cuando no se había mantenido viva una conciencia de la doble naturaleza del ser sátiro procedente de la más antigua tradición. Lo mismo habría que decir de *Sileno,* cuyas representaciones van desde las caricaturas más ridículas hasta esa elegancia poderosamente noble del sabio bebedor, que nosotros admiramos hoy en la espléndida figura de Sileno con el pequeño Bacco en Múnich. Pero ¿no habla en favor de una concepción de Sileno, totalmente distinta a la usual, la antigua leyenda[29] del coloquio entre Midas y el Sileno prisionero, puesta de relieve por nuestro amigo como algo sumamente importante? La sabiduría profunda y la melancolía de este Sileno nos permite com-

---

y Horacio (c. II, 19, 4) y en la αἰγιπόδης Σάτυρος (cfr. Jacobs, *Anthol. Graec. IV*, pp. 205 y 412), etc. Cfr. Voss, *Mithol. Briefe* II, 293 ss.

[28] El panfletista no tiene informes policíacos de la época en que se introdujo el culto dionisíaco. Y tampoco los tengo yo, pero sé comprender lo que nos quieren contar, a su manera, los mitos de Penteo, Licurgo, Ícaro, etc.

[29] El panfletista no cree que la leyenda sea *antigua*, aunque Aristóteles diga explícitamente (fr. 37) que la sentencia de Sileno se repetía «desde los tiempos antiguos». Se encuentra por primera vez en forma métrica en Teognis, el cual aunque no haya imitado los versos del combate homérico ἀρχὴν μέν μὴ φῦναι, ha repetido en todo caso una máxima antigua y popular. Cfr. Leutsch, en *«Philologus»*, XXX, 202-206.

prender mejor la figura de sus acompañantes, los sátiros. Sólo un perfecto ignorante como el Doctor filólogo no se ha dado cuenta, desde su «insospechada altura», de que Sileno y los sátiros están estrechamente ligados, y que precisamente al Sileno de la leyenda de Midas se le llama sátiro en Jenofonte y otros (como oportunamente lo hace nuestro amigo).

Esta imagen del sátiro, rectamente comprendida en su esencia, constituye un momento verdaderamente esencial en la visión general de nuestro amigo sobre la naturaleza y función de la música como arte dionisíaco, pero abordar este tema ahora supera en gran medida mi presente cometido. Ya he demostrado que su concepción, aparentemente tan fantasiosa, tiene una fundamentación filológica perfectamente reconocible que el Doctor filólogo no pudo barruntar ni de lejos, debido a la calidad de sus cualidades filológicas. Menos aún se podrá esperar de sus otras capacidades, y por lo tanto no es nada extraño que la comparación establecida por nuestro amigo, entre la forma del teatro griego y un valle solitario entre los montes, aparezca como algo extravagante para su fantasía mediocre. Pero da la casualidad que Dione Crisóstomo, en su gracioso idilio «el cazador», pone en boca de un aldeano, que vive aislado en Eubea, la misma comparación, cuando éste, conducido por primera vez a la ciudad, observa con el estupor infantil de un hombre primitivo la maravillosa actividad de la humanidad civilizada en el teatro[30]. No añado nada más para caracterizar la genial cultura clásica del señor Doctor.

No es necesario que continuemos hablando de cómo surgió progresivamente el drama a partir del coro ditirámbico. Solamente haremos unas breves observaciones sobre el desarrollo de la *música* en el drama. Mientras que antes del desarrollo completo de la tragedia fueron sobre todo los *poetas ditirámbicos* los que potenciaron la música al máximo y más que ningún otro fue Laso de Herminone (un maestro de Píndaro) quien se granjeó el mérito de haber desarrollado las posibilidades infinitas de este arte[31]; posteriormente, la sublime obra de arte total de la tragedia ática adoptó también la función de conducir a tal perfección el arte musical que Aristóxeno, el mayor entendido de música antigua, considera repetidamente a los trágicos Frínico y Esquilo como ejemplos del supremo desarrollo de la música noble. Nuestro amigo tuvo razón al afirmar que en Grecia «la tragedia ha llevado la música a la perfección»; esto se demuestra en el hecho de que la música dramática, incluso en su progresiva decadencia, dominó la práctica musical artística tan cabalmente que, según las palabras del mismo Aristóxeno, «todos aquellos que se ocupaban en general de la música, se dedicaban a la Musa del teatro» (en Plutarco, *Sobre las Musas*, p. 27). Pero el declive del arte musical, tan vivamente deplorado por Ferécrates, Aristófanes, Platón y Aristóxeno, se puso de manifiesto cuando la música se fue desligando cada vez más de la poesía, y en virtud de esta separación el drama acabó finalmente descomponiéndose en un conglomerado heterogéneo de discursos fríamente racionales y de arias festivas, cuyo efecto puede haber sido únicamente sensual. No obstante, es muy significativo que sobre este deterioro de la música dramática, tal y como fue reprobado por *Eurípides*, ejerciese un influjo determinante el género artístico de los cantos

[30] *Orat.* VII, 24, p. 229 R. «El teatro —así narra el ingenuo a su huésped erudito— es como un valle entre los montes, excavado profundamente a ambos lados pero no demasiado ancho, sino que más bien se redondea en semicírculo, no de modo natural sino construido artificialmente con piedras.»

[31] Plut. *mus.* 29, y además, Westphal, *Metr.*, II, 292.

corales *ditirámbicos*, que había continuado desarrollándose autónomamente junto al drama. Este género se había transformado desde Melanípides, en las manos de Cineas, Frínico, Timoteo y otros, en una exhibición artística puramente musical, en la que la poesía, que antes había «jugado el papel principal» (según Plutarco, en *Sobre las Musas*, p. 30) en el ditirambo, no fue más que un pretexto para una desenfrenada orgía tonal. De esto nos hablan las numerosas protestas de los amigos del arte antiguo. Entre éstos, es Aristófanes, sobre todo, el que no deja ninguna duda sobre el carácter de esta práctica musical degenerada, que ha sido felizmente definida por nuestro amigo como «música excitante». Además, nuestro amigo señala adecuadamente una segunda propiedad característica de esta música: *música descriptiva*, cuya esencia, según expresión de Schopenhauer, consiste en una imitación intencional y mediata de los conceptos, de imágenes fenoménicas y particulares. Y es exactamente esto lo que Aristóteles (*Problem.* 19, 15) quiere expresar, cuando define como «mimética» la música del nuevo ditirambo ático; y es éste el género antimusical, la música descriptiva, del que se mofa Aristófanes en *Pluto*, cuando él, parodiando un ditirambo de Filóxeno, deja que su coro berree y bale como las cabras y las ovejas del Cíclope; y cuando Timoteo reproduce musicalmente en el *Nauplio* una tempestad[32], seguro que no se habrá quedado a la zaga en la capacidad imitativa de su predecesor[33]. Esto como respuesta a las habladurías confusas del Doctor filólogo en las páginas ?? su escrito calumnioso, que nos dan testimonio al mismo tiempo de su admirable ignorancia y de su indecible falta de ideas, que se ponen de manifiesto claramente, sobre todo, cuando dice que «la música no ha sido nunca el *campo principal* del poeta trágico».

Después de las cabriolas satirescas de la página 910, el Doctor filólogo se dedica a Eurípides, al que es especialmente fiel como presunto modelo de la incapacidad arrogante. No queremos perder el tiempo con sus intentos chapuceros de crítica sobre las noticias de una verdadera relación entre Eurípides y Sócrates. Como es sabido, Lessing creyó en esta «historieta», el mismo Lessing al que el panfletista cree, de una manera un tanto cómica, que tiene que defenderlo contra nuestro amigo. Bernhardy, que debe haber tenido también una cierta práctica en crítica histórico-literaria, cree también en ello en la tercera edición recientemente aparecida de su *Griechische Literaturgeschichte*. Ambos sabían tan bien como el Doctor filólogo que las declaraciones de los cómicos de la misma época no deben de ser comprendidas como testimonios históricos. Sin embargo, la inteligencia más corta debería aceptar consideraciones como éstas: que un hecho concreto, aunque esté débilmente testimoniado, puede ser verdadero, y que, además, en la cuestión presente se debe tener mucho menos en cuenta la certeza histórica que los motivos *internos*, a partir de los cuales Sócrates y Eurípides son presentados en numerosos pasajes como amigos y correligionarios[34].

---

[32] *Athen.* VIII, 338 a.

[33] Después de todo esto, es muy esclarecedor para mí la hipótesis de K. O. Müller, *Griech. Litteraturg.* 2, 289, de que Platón, cuando habla de la *imitación* de los caballos que relinchan, de los toros que mugen, de los torrentes que rugen, del mar que brama, del trueno, etc. (*Rep.*, III, 396b-397 a, cfr. también *Leyes*, II, 669 d), tome como punto de mira las artes musicales del ditirambo moderno.

[34] Lo mismo vale para la sentencia délfica: σοφός; Σοφοχλῆς, σοφῶτερος δ' Ευριπίδης, etc. El Doctor filólogo es tan ingenuo que cree que nadie antes que él se ha escandalizado de la forma de este oráculo. Y también cree que el mismo sólo se encuentra en los comentarios tardíos de Platón. *Apol*, 21a. Pero si es tan ignorante, ¿con qué derecho habla del argumento? El oráculo es citado muy a menudo; el elenco más completo de pasajes se encuentra recogido en G. Wolff, *De Por-*

Éstas son consideraciones que deben de estar al alcance de la inteligencia más modesta; pero incluso la falta de esa capacidad de juicio más común parece ser justamente el requisito indispensable para el «crítico» de un libro, del que no ha comprendido absolutamente nada. De un «crítico» semejante, no se puede exigir que comprenda cómo nuestro amigo ha reconocido la profunda comunidad de aspiraciones entre Sócrates y Eurípides. Sin embargo, después de las numerosas pruebas, en las que tergiversa la verdad sin el más mínimo escrúpulo, no se puede evitar un acceso pasajero de estupor, cuando se le oye decir al panfletista, bajo toda una serie de insípidas futilidades, lo siguiente: «El señor Nietzsche afirma, descaradamente, que Eurípides es fiel al principio socrático de que la virtud es ciencia»; y contra esta presunta opinión de nuestro amigo descarga todo su saco de verdades a medias. He tratado de buscar en vano dónde ha dicho nuestro amigo esto o algo semejante. ¿Quizás creyó el panfletista, que ninguno de sus lectores se habría dado cuenta de la falsedad de su afirmación? ¿O quizás contó con la especial complicidad de ellos en aquellos medios que a él mismo le parecían útiles para sus intenciones? Si a pesar de todo una tal miopía maliciosamente astuta tuviese que trascender la capacidad humana y si en el fondo de esta insinuación completamente falsa tuviese que darse un monstruoso malentendido, no quedaría más remedio que pensar en un malentendido y en una distorsión de la frase que nuestro amigo repite dos veces (en las pp. 385 y 387): que para Eurípides, la ley suprema de su poesía, el principio de que toda cosa, para ser *bella*, tiene que ser consciente, se integra como *sentencia paralela* respecto a la socrática de que solamente el sabio es virtuoso. Ante esta frase, el Doctor filólogo, sin ninguna coherencia lógica, hace después (p. 913) la siguiente observación: Eurípides, por el contrario, «reconoce también bastante a menudo acciones conscientemente *malas*». Pero aquel que pudo escribir en sueños algo así, no puede estar en condiciones de comprender que una «repuesta» semejante no tiene nada que ver con la afirmación de nuestro amigo, puesto que éste *no* habla de una *virtud* consciente, sino más bien de una *belleza* consciente; es aquí donde hay que buscar realmente el porqué de esa falsa imputación a nuestro amigo[35]. Al ver esta trama tan confusa, de una superficialidad imperdonable y de una absoluta incomprensión de las frases más obvias, no puedo hacer otra cosa que exclamar: ¡*Éste* es el «crítico» capaz de creer que no sólo comprende el profundo libro de nuestro amigo, sino también que hace caso omiso de él!

---

phyrii ex orac. philos., pp. 76-77. Un escolio en Aristófanes, *Las Nubes*, p. 144, informa de que Apolonio Molón se oponía a la autenticidad del dicho, que debía ya existir, con la anuencia del Doctor filólogo, en aquella época, es decir, en siglo I a. C. ¿Habrá que pensar que en aquella época no sabían hacer un trimetro griego? Por lo demás, un principiante en estudios de métrica sabe también que un anapesto como Σοφοκλη, no es conforme a las reglas en uso por el segundo pie del trimetro trágico; y hasta aquí llega la sabiduría del panfletista. ¿Pero cómo podía saber, él también, algo que precisamente desde Porson no es ningún secreto para los verdaderos filólogos, que los *nombres propios* en forma anapéstica siempre son admitidos, con ciertas condiciones, en el segundo y en el cuarto pie del trimetro trágico por los principios menos rigurosos de la versificación adoptados después del 89 olímpico? Por lo demás, la forma Σοφοκλῆς es tan lícita como un Ηρακλῆ. Sófocles *Trach. 476*. Pero si se negase la autenticidad de al menos este primer, y en todo caso poco elegante, verso del oráculo, entonces sería imposible comprender a quién se le habría ocurrido poner un tal dicho en boca de una autoridad de tanto peso, si no se hubiese reconocido en la conciencia general una afinidad profundamente sentida entre los dos «sabios».

[35] Después de este tangible malentendido de la frase, al panfletista sólo le queda por decir, como escapatoria, que él había pensado en la p. 912, en las palabras que nuestro amigo escribe en la p. 392 de su libro: «Basta con tener presentes...» etc., palabras que sólo una persona completamente irreflexiva pudo referir a Eurípides en un delirante «olvido nocturno».

Todavía dos observaciones más y terminamos con el panfletista. Sus enseñanzas sobre *Sófocles* (en las pp. 914 ss.) serán transferidas intactas a la asombrada posteridad; hay, sin embargo, una estratagema muy particular que él la utiliza como algo indispensable, y que yo no quiero que pase desapercibida. El panfletista acusa a nuestro amigo (p. 393) de recurrir con premeditación al «arte del silencio», porque él, que no escribe para muchachos de escuela, da por sabidas cosas que son de sobra conocidas. Y en una nota añade: «el mismo arte barato lo practica el señor Nietzsche con Aristóteles en el mismo lugar [en la p. 393, página que ha citado antes, y que hay que pensar que el panfletista la ha leído]. Aristóteles (*Poet.* 1456 a 27) aprecia precisamente el tratamiento que hace Sófocles [criticado por nuestro amigo] del coro». Debe ser un defecto especial de mi naturaleza, el que yo no consiga acostumbrarme a la serena imparcialidad de una polémica que continuamente está dando al lector gato por liebre. De hecho, «en el mismo lugar» de la página 393 nuestro amigo dice expresamente que Sófocles ha aniquilado la esencia del coro, «aunque Aristóteles esté conforme con esa concepción del coro», aludiendo con esto a aquel texto del capítulo 18 de la *Poética,* que el panfletista indica que él lo *ha silenciado.* Este arte de echar en cara con énfasis al adversario la omisión de algo que éste, por el contrario, ha presentado con absoluta claridad, este arte malvado al que se recurre contando seguramente con lectores superficiales, no es algo nuevo; pero quien se mancha con medios semejantes, cargará siempre con la culpa de utilizar trucos siniestros e inmorales.

Si, por lo demás, nuestro amigo ha preferido en sus reflexiones estéticas no aferrarse siempre con miedo a Aristóteles, como un niño a las faldas de su madre, el Doctor filólogo no es el hombre que pueda tener derecho a levantar la voz contra ello. Pues dejando aparte el hecho de que la *Poética* del pensador inmortal, por su forma fragmentaria, requiere no pocas veces una interpretación siempre problemática, como ocurre con las obras de arte que conservamos, se nos permite también dudar de la autoridad *incondicionada* de este claro y profundo teórico del arte, cuando, por ejemplo, se ve que él considera que se alcanza la plena eficacia de una tragedia, aunque sea sin manifestarse claramente ante todos nuestros sentidos, sin espectáculo ni actores, es decir, en la mera lectura[36]. Se puede decir, sin una especial presunción, que de esta forma se ignora *lo esencial* del arte dramático, es decir, su fuerza de transmitirse de una manera plena y determinante a toda la capacidad sensitiva del oyente; mientras que el arte épico sólo se limita a estimular simplemente la fantasía autónoma y productiva. Cuando se ignora esto, se pone de manifiesto una seria laguna en la concepción de la eficacia de una obra de arte griega. ¿Puedo contar con su beneplácito, venerado Maestro, si considero como la suprema prerrogativa del poeta dramático la capacidad de hacer partícipes a los espectadores, en la inevitable claridad de figuras corpóreas y realmente móviles, de aquello que él ha contemplado y ha oído, y de poner ante sus ojos extasiados las formas de su alma de artista, «conforme a las ideas divinas, en la forma, en la medida, en el sonido y en la vibración»? Pero si la prueba más importante de los supremos artistas ha de consistir en esta encarnación completa de la idea poética, el efecto de la obra de arte dramático, que no se puede comparar con nada en el mundo, se basa, por otra parte, en que el oyente es admitido por medio de ese fenómeno en el mundo de felicidad del artista. Únicamente desconociendo gravemente la verdadera naturaleza de aquella energía, se puede creer que, mediante una lectura silenciosa, se consigue todo esto.

[36] *Poet.* VI 1450 b 16ss; XXVI 1462 a 10-12.

Por consiguiente, si nuestro amigo no ha aceptado la debatida «catarsis» como un momento determinante de su especulación, tendrá seguramente sus propias razones. Permítaseme, al menos, ilustrar con dos palabras cómo, incluso a partir de este único testimonio tan importante del efecto de la antigua tragedia, se puede obtener un apoyo esencial para las teorías de nuestro amigo. A pesar de todas las objeciones, me parece que la interpretación mantenida por Bernays de ese difícil pasaje del capítulo sexto de la *Poética* es la más correcta: según Aristóteles, «la tragedia, incitando a la compasión y al terror, provoca la liberación mitigadora de esas pasiones del alma (la compasión y el temor)». Por lo demás, aunque las opiniones de los intérpretes sobre estas difíciles palabras sean diferentes, sin embargo todas convergen en un punto: que se puede alcanzar una cierta comprensión de esa «liberación» o catarsis a partir de un pasaje del libro octavo de la *Política* de Aristóteles. Allí, entre los diversos efectos de la *música,* se enumera también aquel que a partir de los «cantos sagrados», es decir del *enthousiasmos* de la flauta del Olimpo, se comunica a los que mediante la audición de tal música quedan absortos en un éxtasis delirante. Embriagados por tales canciones, pasaban luego a un estado de tranquilidad, «como si hubiesen experimentado una cura médica y una *catarsis*». Por lo tanto, me parece algo muy importante que Aristóteles asigne a la tragedia el mismo efecto «catársico» que él mismo (igual que lo hicieron antes que él, sobre todo, los Pitagóricos) describe como originándose a partir de ciertos géneros de *música,* y que él, volviendo a aplicar a la tragedia aquella expresión transferida desde un fenómeno patológico a la música, exija a sus lectores a que compartan estos sentimientos *musicales* procedentes de una verdadera disposición interior *trágica.* ¿Acaso en este proceso no se aprecia la convicción de que estos dos tipos de sentimientos son afines en su más íntima naturaleza? Y quisiera saber de qué otra manera se podría enseñar a comprender más a fondo esta afinidad testimoniada por Aristóteles que no sea desde el libro de nuestro amigo.

Finalmente, lo que nos presenta el panfletista sobre Esquilo es tan trivial que no merece ninguna objeción. Para caracterizar una vez más su modo de entender, pongamos un ejemplo. Hablando del *Prometeo* esquileo, nuestro amigo afirma que la Moira, que truena como eterna justicia por encima de los dioses y de los hombres, constituye el punto central de la concepción esquilea del mundo; pero el Doctor filólogo le contrapone un pasaje del *Agamenón,* en el que se dice de un modo prudentemente condicionado que nada se puede parangonar con Zeus, sino él mismo. El buen hombre no se da cuenta, evidentemente, de que tropieza con un pie inexperto en el muy controvertido[37] y grave problema de la fe de Esquilo. Podría aducir, sobre todo desde *Las Suplicantes*, pruebas aún más enérgicas en favor del dominio supremo de Zeus. Pero con esto no conseguiría quitarse de en medio el siguiente diálogo entre el coro de las Oceánidas y Prometeo (vv. 517 ss.): «*Coro:* ¿Quién tiene en sus manos el timón del destino? *Prom.*: Las Moiras y las Erines que se acuerdan de todo. *Coro:* ¿Y el mismo Zeus es impotente frente a su poder? *Prom.*: Nunca puede escapar del destino preestablecido». La estructura de la trilogía de Prometeo sólo se puede entender, en general, partiendo de la idea de que sobre la cabeza de Zeus también se cierne un destino independiente de su arbitrio. Si en los restantes dramas aparece Zeus en concordia con la Moira, nunca se le coloca por encima de ella, ya que él ha aceptado en su voluntad los decretos de ella; es la Moira la que siempre determina el enredado destino del mundo. — Es posible que el panfletista, que no

[37] Cfr. por ejemplo von Dronke en el tomo cuarto del Suplemento del *Jahr. f. Philol.*

tiene ni idea de todo esto, no haya leído a Esquilo. No me atrevo a afirmarlo. De hecho, Esquilo no sería el excelso poeta que es si a alguien se le ocurriese comprenderlo, incluso leyéndolo una y otra vez, sólo en un sentido literal muy restringido, sin tratar de penetrar en su gran espíritu.

Creo que con esto ya tenemos más que suficiente sobre la desagradable refutación del panfletista. Para justificar a nuestro amigo, he tenido que aclarar que las pretensiones arrogantes del Doctor filólogo de una ciencia mejor no son realmente más que eso: falta de ideas, ignorancia y mala fe, algo que no es propio de un filólogo metódico y competente, sino una perfecta caricatura del método crítico, una auténtica pseudofilología. Si apenas he podido tratar la mitad de los malentendidos, de las alteraciones intencionales y de las insinuaciones deformantes, que él mismo ha esparcido en oleadas sucesivas a través de su escrito calumnioso, junto a las «respuestas» objetivas, reducidas por mí a la nada, tampoco quiero, finalmente, detenerme mucho tiempo en preguntarme con estupefacción, qué es lo que pudo mover a este Doctor filólogo a organizar sin ninguna necesidad una exposición espontánea de su propia mezquindad e ignorancia. A la ingenua altanería de una firme ignorancia, parece unirse también un incentivo especial que se nos desvela por fin, cuando invita a nuestro amigo a que baje por favor de la cátedra confiada a él, desde el momento en que ha desmerecido el aplauso del Doctor filólogo von Wilamowitz. Dejo que cada cual califique moralmente una frescura tan amistosa; nosotros, los amigos, seguramente no podremos hacer otra cosa que reírnos de la ingenuidad con la que el celo denunciador del solícito Doctor filólogo descubre sus verdaderos motivos. Sin embargo, nos vamos a permitir, en todo caso, darle a él mismo un buen consejo para corresponder a su regalo. Da la impresión de que su trabajo ha sido elaborado con el consejo y el estímulo de ciertos buenos amigos. En el caso de que tenga que verse otra vez provocado a salvar la «ciencia verdadera» mediante una exposición de su ignorancia histórico-crítica, habría que aconsejarle que, antes de la publicación de semejante «salvamento», se dejase informar por cualquiera de esos amigos, que al menos ya no están en mantillas respecto a los conocimientos filológicos. No queda más remedio que recomendarle antes que cualquier otra, en un momento de inspiración, aquel consejo del sabio Heráclito, que le viene como anillo al dedo: «es mejor ocultar la propia ignorancia, que ponerla de manifiesto ostentosamente».

***

¿Puedo disculparme al terminar este escrito, venerado Maestro, por haberle entretenido demasiado tiempo con las piezas de trabajo con las que nuestro amigo ha erigido su sólido e imponente edificio? Espero que no, pues por sus altas propiedades artísticas este edificio habla claramente por sí mismo, y por eso, según mi opinión, había que hablar extensamente de los presupuestos históricos del libro sólo para aquellos que no hayan sentido en sí mismos de una manera profunda y pura el espíritu y el alma de este libro. Nuestro amigo, corriendo el peligro de ofrecer un pretexto favorable a las perversas difamaciones, ha podido dejar a un lado estos presupuestos filológicos, porque se había fijado una tarea completamente distinta, con la cual, sin embargo, no debió creer que había salido del círculo de las más altas intenciones de la ciencia filológica.

Ante las otras ciencias, la nuestra posee un gran privilegio: nunca puede renegar de su innata nobleza hasta el punto de que consiga presentarse a sí misma con una cierta apariencia de verdad como un objeto «utilizable de modo práctico», es decir, para servir a la precipitación y avidez de miras puramente materiales. Así pues, la filología, en medio del vértigo de un mundo que, ávido de prosperidad, confunde por doquier los medios para una «existencia digna del hombre» con los fines últimos, persigue su obra pacífica de mantener claro y despierto para la humanidad que envejece el recuerdo de la edad más floreciente de su feliz juventud. Nuestra ciencia cumple con eso un trabajo noble, pues ¿de qué serviría este afanoso empeño por los restos grandes y pequeños de una época que desapareció hace tiempo, si no estuviese fundamentado por la fe en la humanidad única e inmortal, en cuya vida ningún día, o mejor dicho, ningún sueño matinal y bienaventurado de la juventud aparecerá insignificante o disperso en la nada, después de una breve existencia, a aquel que en esta unidad venera la suprema representación de una energía potente proyectada hacia la más rica actividad? A cuántos espíritus delicados ha elevado nuestra ciencia desde la opresión y los golpes de los bulliciosos «intereses diarios» a la pura esfera de la contemplación universal, como desde turbios vapores fluctuantes a un transparente éter inmóvil. Esto es indudablemente un inconmensurable beneficio, pero ¿con eso ha cumplido la filología clásica su más alto destino? Hubo un tiempo en que no sin razón parecía llevar el nombre de «clásica», un tiempo en que creía reconocer en la naturaleza maravillosa y en los hechos del pueblo griego una humanidad pura, inalterable en todo cambio y transformación históricamente importante, y nutría la fe valiente de que a partir de allí también podíamos conseguir para nosotros las líneas maestras para una humanidad más libre y más noble. Era la época, en la que ella tenía conciencia del porqué se le había confiado precisamente a ella, no sólo instruir en las escuelas a la más alta juventud en todo tipo de conocimiento práctico, sino también formarla; fue en esta época de nuestra máxima altura espiritual, cuando F. A. Wolf, en su famosa *Darstellung der Alterthumswissenschaft,* contraponía a la magnífica «civilización», como un bien muy superior, una «cultura» que está sumamente preparada por el progreso civil. Creo que nosotros, instruidos por el peligro creciente, comprendemos actualmente de un modo más profundo el grave significado de esta contraposición. La civilización se mantiene a sí misma y conduce su existencia incomprensiblemente artificial, aislándose de una manera cada vez más perfecta de toda energía del espíritu y del alma; de su refinada barbarie sólo nos puede salvar una cultura, que comprenda en su vida la colaboración armónica de todas las más altas capacidades humanas en la *obra de arte*, no como un lujo frívolo de una saciedad inerte, sino como la última consagración de una existencia enteramente noble. Schiller, tan lamentablemente incomprendido hoy día, en sus cartas sobre la educación estética esperaba también con afán, que una cultura de estas características generase un rico impulso en el estudio de la humanidad griega. Pero los sabios de nuestro tiempo se ríen de tales quimeras, porque toda la energía de la humanidad parece estar ocupada en afanes mucho más concretos, que no es que sean reprobables en sí mismos; y así se comprende que en las palabras de nuestros especialistas más sensibles y profundos, no aturdidos por el ruido diario, resuene a menudo una cierta resignación. Pues verdaderamente, incluso frente al pasado más maravilloso, el presente tiene siempre el derecho más seguro de afirmar su propia naturaleza particular. No puede hacer otra cosa. ¿Qué debemos hacer entonces? ¿Debemos aplaudir también a esa civilización insolente, dentro de la cual lo más que puede encontrar nuestra ciencia, como un lujo

inocente, es un lugar? No, seguramente no, mientras que en la tierra alemana, ante el fracaso del mercado y de los cantos de sirena de las artes de lujo más exuberantes, resuenen poderosamente las notas emotivas de una íntima aspiración hacia una cultura más noble que libere a nuestro pueblo de esta civilización problemática. Si nuestro amigo se entrega alegremente a los ideales, hoy vivos y alemanes de todo corazón, de un gran artista incomprendido, él debió creer que con esto no había renunciado, ni mucho menos, a su ciencia de la historia y de la Antigüedad griega, sino que había acogido en sí su vida más profunda. Hay que tener valor y confianza en una causa para exponerse conscientemente con la publicación de un libro de estas características a juicios intencional e involuntariamente injustos por parte de los especialistas más próximos. Nuestro amigo obtuvo esta confianza ante todo, venerado Maestro, gracias a la esperanza generosa y constante que Usted tiene y a su actividad que está guiada por una confianza llena de esa esperanza, que trasciende toda «oposición del mundo obtuso» y se dirige a una maravillosa consumación. En esta confianza de que a partir de los afanes más nobles del presente el futuro puede depararnos una vida próspera, él, riéndose, trastocará en un presagio feliz la maldad del calumniador, que ha creído ofenderle con el lema «¡Filología del futuro!». ¿Quién sabe lo que nos deparará el futuro? No obstante, podemos esperar y desear sin presunción que nuestro amigo, siguiendo imperturbado como un auténtico filólogo, pueda ser realmente «un ciudadano de aquellos que vendrán».

Y con esto, venerado Maestro, me despido de Usted por esta vez con un afectuoso y cordial saludo.

ULRICH VON WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF:

¡FILOLOGÍA DEL FUTURO! SEGUNDA PARTE[1]

Una respuesta de Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, Dr. Filol., al intento de salvar El nacimiento de la tragedia *de F. Nietzsche,*

Qui est ce donc que l'on trompe ici?
BEAUMARCHAIS

Berlín, 1873, Hermanos Bornträger, Ed. Eggers.

Hoy no hablaré de la *llamada feliz y atractiva del pájaro dionisíaco*[2], que nos muestra *el camino en la patria hace tiempo perdida*; *cabalgaremos por la región árida y polvorienta de la erudición filológica.* Sin embargo, no creo que vaya a tener como público pájaros dionisíacos, sino filólogos que están sin duda acostumbrados a beber en la fuente de la eterna juventud, pero que saben muy bien que no se consigue llegar allí con el vuelo de Ícaro, sino después de un penoso camino, y no sin «la ascesis y la abnegación del trabajo». Si prometo ahora evitar cualquier obstáculo inútil, mantendré la promesa; los filólogos del futuro se preparan ya para una diversión refrescante; no soy un orador, como Bruto, pero no por eso someto mis palabras a cualquier autoridad infalible para que *certifique su verdad eterna*: por consiguiente, puedo comenzar la *narratio* de un modo simple y honesto.

Hace tres lunas que se anunció al mundo el evangelio y nadie prestó atención. Me dio pena. Entonces, un amigo —firmaba con las siglas E. R.— entonó con potente voz las alabanzas del amigo. El órgano dionisíaco es el suplemento dominical de *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*; por eso, la llamada no parecía que se dirigiese a los filólogos. Pero ellos han sido allí vituperados por no haber prestado atención a las revelaciones. Entre tanto, la situación ha cambiado.

[1] El título original es: *Zukunftphilologie! zweites Stück. eine erwidrung auf die rettungsversuche für Fr. Nietzsches «geburt der tragödie» von Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, Dr. phil.* (sic).

[2] Las cursivas en el texto original alemán, que se han conservado también en la traducción, hacen referencia a los textos anteriores de Wagner y Rohde [N. del t.].

Es cierto, que no ha sido un profesor ordinario o extraordinario, sino un filólogo sin nombre en el campo de la ciencia el que se ha tomado la libertad de demostrar al mundo, que *el edificio tan sólido e imponente* se levanta sobre cimientos tan poco consistentes, que un doctor en filología cualquiera puede derribarlo: que «genialidad quimérica e insolencia en la construcción de ciertas afirmaciones están precisamente en relación con la ignorancia y con la falta de amor por la verdad». No sé qué es lo que hemos dicho los filólogos de esta demostración; supongo, que no era necesaria. Pero si los filólogos del futuro temen con razón que yo quiera *inducir a muchos a que crean en la bajeza filológica* de la ciencia-sueño-embriaguez nietzscheana (sería razonablemente controvertido encontrar un medio para ello), esto sería más de lo que yo esperaba. Sin embargo, la cólera casi estridente de la que han sido presa estos señores, la furiosa agresión, y todo este juego excitante, no temible pero que da pena, de la recíproca idolatría y de la calumnia contra los disidentes, me producen la satisfacción de que mis golpes han dado en el clavo.

De ante mano, contaban con pocos medios. De hecho, cuando el himno de E. R. fue elegantemente estampado y fue enviado anónimamente a todos los amigos desde un pueblo de montaña bávaro, o mejor dicho, a todos aquellos que les hubiese gustado tener por amigos, un medio semejante podría valer como prueba para aquellos que no tienen nada que ver con la nueva doctrina, o no querían tener nada que ver con ella, pero como prueba de la necesidad imperiosa de un patrocinio tan provisional. Y cuando el anatema que había augurado para mí fue efectivamente lanzado, uno debe saber que el arma tiene doble filo, y que su eficacia es mayor según la autoridad de quien lo lanza, y que, en definitiva, toda expresión de arrogante impotencia hace reír. Por lo demás, R. Wagner y yo estamos de acuerdo en una cosa: en las consecuencias que tienen los descubrimientos nietzscheanos para el mismo descubridor. Pues si yo le aconsejo que en vez de representar el papel de docente en filología eche mano al bordón dionisíaco, ¿en qué se diferencia esto de la alabanza que le hace su maestro, por *haberse atrevido con resolución audaz a salir de un contexto viciado y a señalar con mano creadora sus defectos?* Si él, no obstante, me agrede a mí por eso, y si el señor E. Rohde trata de imputarme motivos bajos, entonces se explica suficientemente la lógica del futuro y la moral del futuro. Por lo demás, esperemos. *¿Quién sabe lo que deparará el futuro?* Sin embargo, me veo en la obligación de dar las gracias al señor R. Wagner —y no sólo yo—, a pesar de su estilo taurino, que es algo inusual en él y tan inaudito dentro de una sociedad educada. Raramente se nos ha permitido mirar en el taller del genio; la mayoría de las veces un poeta oculta a la mirada profana la misteriosa alianza entre Apolo y Dioniso: aquí el maestro, como es tan generoso, abre el escriño de su pecho, en el que se encuentra la joya, *wigala weia. ¿De qué vale afanarse,* se queja, *en el campo de la filología? Una vez tomé del estudio de J. Grimm la palabra «Hailavac», del antiguo alemán, y la transformé, para hacerla más útil a mis intereses, en «Weiwaga» (una forma que todavía se reconoce hoy en «Weihwasser»), pasé a las raíces afines «wogen» y «wiegen» y, finalmente, a «wellen» y «wallen» y formé, por la analogía de la «eia popeia» de las canciones de cuna, una melodía radical silábica para mis ondinas.* Paciencia, *venerado Maestro,* el *cultivador de lenguas clásicas,* el *holgazán berlinés* no dice ni una palabra más: está claro que no puede reírse delante de Usted.

Sin embargo, éstas eran las defensas de emergencia que se levantaron a toda prisa contra el asalto de este crítico bárbaro. Ahora, después de cuatro meses, se ha terminado la gran obra que no solamente tapará todas las brechas sino que también anula-

rá completamente a los atacantes: incluso servirá para apuntalar las partes débiles del *sólido edificio*[3]. *Pseudofilología, Carta de un filólogo a R. Wagner*: es bastante sintomático que se llame así a esta salvación. Se confiesa como autor Erwin Rohde, profesor extraordinario de filología clásica, que ha llenado tres pliegos completos para demostrar la inmensidad de mi idiotez y falsedad. Ésta es la carta de cuya lectura *he sacado ciertas impresiones de las que quisiera deshacerme, haciéndole algunas preguntas, quizás impropias, qui est ce donc que l'on trompe ici.* Pues es ciertamente increíble que alguien trate tan delicadamente de preocuparse por hacerme lo blanco negro. Pero el gran público rechaza contenido y forma, los filólogos ese método que cultiva la dulce ilusión de «que con la posición social se puede clavar un pensamiento en la tabla de la realidad». No, aquí uno quiere huir de sí mismo, quiere ahogar en sí mismo el sentimiento incómodo de vergüenza, no simplemente *incensándose recíprocamente bajo los efectos de algún narcótico*, sino sobre todo con las histéricas invectivas contra aquel al que se le echaría muy a gusto la culpa del gran fracaso obtenido. Yo, ciertamente, he contribuido poco al fracaso rotundo de las revelaciones nietzscheanas; pero había que elegir una víctima contra la cual se pudiese desfogar el rencor, a fin de poder encubrir algo que era evidente. Por eso, me tienen que matar a cualquier precio; por eso, arremeten contra mí con todas las armas, desde la pulla de las habladurías hasta el garrote del anatema. ¡Sea! La ciencia no se preocupa por la persona; la nueva teoría no se aproximaría ni un pelo a la verdad, incluso si mi persona tuviese que caer en la batalla. Pero hasta ahora yo me encuentro estupendamente, y mi sana ἀναισθησία, como dicen los señores, resistirá a la ira febril con la que me atacan.

En primer lugar, debo reconocer que no ha tenido que ser fácil para el señor E. R.[4] el *sacrificium intellectus* que le exigía la nueva religión. Se aprecia claramente que él suspira bajo la constricción de tener que encontrar que todo en su amigo es verdadero y bello, pero en mí todo es falso y malo. Desgraciadamente quiere conservar una apariencia de libertad científica, y el compromiso que de antemano condiciona su juicio le conduce más de una vez a sacrificar, para parecer libre, algo más alto que el simple juicio. Un ejemplo: Él considera una *completa tergiversación de la verdad* que yo repruebe a Nietzsche la equiparación de lo trágico con lo budista. Pero no se fija en el pasaje que yo cito. Allí está escrito (*El nacimiento de la tragedia*, p. 409): *tendremos una cultura preferentemente socrática, o artística, o trágica: o, si se admiten ejemplificaciones históricas: hay, o bien una cultura alejandrina, o bien una cultura helénica, o bien una cultura budista.* Supongamos que el lugar al que el señor R. remite, expresa un punto de vista distinto. ¿No debería él constatar honradamente la contradicción de su amigo consigo mismo? Pero el hecho es que aquel texto, *que lo comprende hasta un pensamiento paralítico*, está plagado de contradicciones: *para salir del orgiasmo no hay, para un pueblo, más que un único camino, el camino que lleva al budismo.* Éste concuerda con el de arriba. Más adelante parece como si los griegos hubiesen encontrado otra cosa; sin embargo no es algo distinto, porque ¿qué diferencia

[3] Según me han contado, ha fracasado un cuarto golpe, una nueva propaganda para *El Nacimiento de la tragedia* en el «*Philologischer Anzeiger*», al rechazarlo la redacción para su publicación.

[4] Hablo siempre y sólo del prof. extraordinario Erwin Rohde, del himnólogo E. R. no puedo tener más noticias, porque no poseo el himno.

hay entre la parafernalia metafísica, con la que los helenos se olvidan en medio de la embriaguez de anhelar el nirvana, y *las condiciones extáticas budistas, que elevan por encima del espacio, del tiempo y de la individualidad*? Puedo disculparlo. Después de la embriaguez de los tonos exhortatorios de la página 421 (es el texto con el que se inicia la primera parte de la «Filología del futuro»), debía naturalmente introducir el estado que los persas llaman *bidamag buden*, y que se venga de los sabios del sueño-embriaguez, porque en su metafísica no se ha dejado ni un lugar para este complemento indispensable de la embriaguez. Me gustaría prometer al señor R. la visita de este demonio que, después del más embriagador *día de la redención universal,* despierta de una manera espeluznante el *anhelo por el nirvana* —siempre que todo salga bien en esta expedición contra los infieles—. Pero su *échauffement* es demasiado forzado; pacta con Nietzsche como Fausto con Mefistófeles: «Y tú tienes razón, sobre todo, porque yo estoy obligado». En el fondo del corazón, ciertamente, compartía mi opinión de que es indescriptiblemente tonto parangonar *a los espectadores sentados en el teatro* con las *bacantes que andan errantes, la arquitectura de la escena* con *una imagen luminosa de nubes* en el valle. Pero él, al ver que su *amigo* había sido tan tonto, prefiere que yo encuentre *extravagante* el parangón del *teatro* con un *valle entre montes,* para poderme echar en cara —no que la mayoría de los teatros griegos son en realidad valles, a tanto no llega *la genial cultura clásica* del señor prof. extraordinario, pero «cuando faltan los conceptos, se pone oportunamente una cita»— que Dione de Prusia se sirvió una vez de este parangón. Si uno quiere que todos vean en el espantapájaros un verdadero enemigo, no es ciertamente un buen método arremeter contra él con una espada de madera. Al señor R. le parece absurda, lo mismo que a mí, la afirmación de que los griegos soñaban de una manera distinta a nosotros, es decir con *causalidad lógica* y con una *sucesión de escenas semejantes a sus bajorrelieves*. No se hace ninguna observación sobre esto, sino que prefiere polemizar conmigo, porque yo —*he negado el parentesco del sueño con la actividad del artista épico y plástico.* ¿Con qué polemizar? Que Calímaco en los *Aitia* (¡también un *artista épico*!) se traslada en sueños al Helikon y Ennio lo ha imitado; que Nicómaco[5] al alabar a Heracles de Parrasios (¡también un *artista plástico*!), dijo que lo había pintado como si lo hubiese visto en sueños — y ¿por qué, entonces, no decir que a Rafael se le apareció en sueños la *madonna*, y que Heine ha llorado en sueños, ha visto a su mujer andar por el altar y sabe Dios todo lo que ha hecho? ¿O que Hesíodo recibió su consagración como poeta en sueños, y que los habitantes de Trezena consideraban el Sueño como el amigo de las Musas? — Y entonces, ¿por qué no decir también que Píndaro recitó en sueños una oda a una vieja, y que «la noche es la mitad de bella que el día»? Una polémica como ésta puede, realmente, hacer lamentar que no se ha afirmado aquello contra lo que ella se dirige.

El señor R. está todavía bastante lejos, no sólo en las cosas pequeñas sino también en los puntos cardinales, del vértigo dionisíaco de su amigo, de tal manera que se puede esperar con impaciencia cuánto tardarán los dos filólogos del futuro en tirarse de los pelos. Es bastante sintomático que el señor R. no trate de interesarse por el entusiasmo místérico, por Apolo-sueño, por el padre del mundo de los dioses homéricos. Por eso,

[5] Tácitamente corrijo al señor prof. extraordinario según O. Jahn, «*Ber.d.sachs.Ges.*», 1854, p. 284.

tengo que dejarle pasar el que yo, con una *falsedad consciente,* haga decir a Nietzsche que la maldición de los átridas es prehomérica y que con *mala fe y a sabiendas* he introducido las dinastías hesiodeas en su mundo preolímpico. Cualquiera puede ver cómo están las cosas, tan pronto como consulte los lugares citados por mí. Allí Nietzsche establece como épocas de la historia griega del arte, en primer lugar, una *edad de bronce con sus guerras de Titanes y su dura filosofía popular.* Eso es precisamente la maldición de los átridas, la sentencia de Sileno[6] y otros disparates que he ilustrado suficientemente. En segundo lugar, *el mundo homérico desarrollado a partir del instinto apolíneo de la belleza, etc.* Hasta aquí puedes tener razón, me dirá ahora un lector de la *Pseudofilología,* pero ¿no has dicho luego que las luchas de los Titanes, que son sin duda de la misma raíz que las de Indra contra los Marut, las de Tor contra Hrimthursen, son posthoméricas y, por tanto, tienen un carácter completamente griego? ¿No es precisamente esto lo que dice el señor R.? Sí, respondo, pero el señor R. llega a eso por medio de una argumentación simbolizada en la fórmula x + a = bc, luego x = b. Yo niego un *reino* de Titanes, una época en la que *gobernaron* las oscuras potencias naturales antes de la aparición de sus vencedores, las fuerzas naturales amigas del hombre; niego que haya existido alguna vez una época que satisficiese su necesidad religiosa sólo en aquellas fuerzas, y menos aún una revolución de la fe por la cual hayan sido simbolizadas en la misma fe las divinidades proscritas y su caída por medio de un cambio celeste de soberano: esto es lo que enseña el sano entendimiento humano, y esto es lo que también enseña, naturalmente, la investigación sobre los mitos, por ejemplo la ya conocida de Welcker, que —*posteri negabitis*— un filólogo del futuro cree que tiene que elevar contra mí. Pero cuando Nietzsche, con la mirada puesta en las especulaciones teogónicas, hace derivar *la jerarquía olímpica de la alegría de la originaria jerarquía titánica del terror por medio del instinto apolíneo de la belleza,* plantea una hipótesis completamente falsa, en la que no tenía ninguna necesidad de distinguir entre reino de los Titanes y *luchas* de los Titanes. Por el contrario, el señor R., que reconoce lo absurdo de esa conjetura de la *edad de bronce,* hace esa distinción, pero no abiertamente, para hacer recaer sobre mí el golpe dirigido contra su amigo. Cuando más adelante puse de relieve la heterogeneidad y modernidad de las partes respectivas de la *Ilíada,* al referirme a las diversas noticias de sus escolios (por ejemplo sobre Estentor, sobre el catálogo de los amores de Zeus, sobre Océano, sobre la relación entre Ares y Afrodita) y a la perplejidad que causaron recientemente, admito que hice mal en atribuir también a los dos grandes precursores de la crítica homérica estas observaciones — lo que me sedujo fue el hecho de que estas observaciones fuesen tan justas en su espíritu; que el señor R. reflexione un momento, hasta qué punto está en condiciones de comprender aquel espíritu, cuando vea que citar los Titanes en Ξ y O es exactamente la misma cosa que citarlos

[6] Es algo puramente arbitrario conectar estrechamente la sentencia: «la cosa mejor es no haber nacido, etc.» con la leyenda de Sileno y de Midas, de tal manera que una presuponga la otra. La leyenda existió por primera vez, como ya lo dije, en Baquílides. Por lo demás, Celene está en Frigia; y el método de deducir la naturaleza del sátiro griego de un dios extranjero, al que los griegos identificaron con Sileno o Sátiro o Marsia, es tan lógico como querer explicar a Atenea a partir de Neith, y a Mercurio a partir de Wuotan. Por el contrario, admito la conexión de Dioniso con las Musas por lo que respecta al drama, porque de allí derivan todas las tradiciones antiguas referentes a ello, que Creuzer, *Symb.* VII, p. 171, ha recogido y Welcker, naturalmente, las ha juzgado como correctas. No es necesario probar que estas naturalezas apolíneas en su origen no tenían nada que ver con Dioniso. Y que la adoración de Dioniso junto a Apolo en Delfos tenga que ver con nuestro problema - *nic scios nic scire laboro* [el autor prefiere la grafía arcaica en vez de *nec scio nec scire laboro.* N. del t.]; su fuerza probatoria es tal vez inferior a un cuadro de Genelli.

en el canto decimotercero, como lo hago yo[7]: por consiguiente, ¡no sabe distinguir en la *Ilíada* un libro de un canto! Y tiene la cara de reprocharme que yo haya hecho *afirmaciones completamente gratuitas*. ¿No se le cae ahora la cara de vergüenza?

Sin embargo, el punto esencial de la diferencia entre los dos filólogos del futuro es más profundo: el concepto sobre la naturaleza de la lírica. Nietzsche, como se sabe, se jacta de haber conseguido comprender el origen y el significado de la lírica superando incluso a Schopenhauer. Para él la lírica es *una fulguración imitativa de la música en imágenes y conceptos, y depende tanto del espíritu de la música como la música misma, que en su carácter completamente ilimitado no necesita de imágenes ni conceptos, sino que sólo los tolera junto así. Por el contrario, cuando las palabras del texto dominan el contrapunto, como el señor domina sobre el siervo, estamos ante un estado tosco y profano antimusical.* Yo objeté contra esto que los griegos no habían tenido ni idea de esta relación, y que Platón, por el contrario, declara que entre ellos armonía y ritmo han seguido al texto. El señor R. polemiza contra esto, porque tiene que hacerlo, pero le parece completamente razonable la exigencia de Platón, es decir, que *la música tiene que dar al texto una expresión musical correspondiente a su contenido, y que no debe desinteresarse del texto para abandonarse por su propia iniciativa a una orgía de efectos puramente sensuales.* — En lo demás, que se las arreglen los dos señores como puedan. Nietzsche dice: la música antes que el texto; R.: el texto antes que la música; Nietzsche: el texto es *una fulguración imitativa de la música;* R.: la composición es *expresión musical* del texto. ¡Pobre Nietzsche, ni siquiera el otro filólogo del futuro cree en el gran descubrimiento que ha superado a Schopenhauer! ¡Pobre R., ha quedado atrapado *en el carácter tosco y profano antimusical*! Y con ello echa por tierra toda la magnificencia del canto popular estrófico de Arquíloco, de los distintos *nacimientos a los que se incitan Apolo y Dioniso:* en otras palabras, se echa por tierra todo *El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música.* Sin embargo, no puedo dejar a un lado el pasaje de Platón sin reconocer que el señor R. me ha demostrado un error burdo e imperdonable en la concepción de las palabras de Platón sobre los θρῆνοι y los ὀδυρμοί. Acepto por eso agradecido la dura reprimenda —incluso del señor R., a quien le ha pasado lo mismo. Inducido por el δεῖ, establece que la frase de Platón, «las palabras del textos deben dominar en la música», tiene el valor de una *exigencia.* Pero fijémonos. Después de que se han fijado las normas para la μίμησις en palabras, Sócrates piensa que ellas se someten por sí mismas a la música; y puesto que Glaucón no comprende, trata de demostrarlo. De las tres partes del μέλος, la ἁρμονία y el ῥυθμος deben seguir al λόγος, por lo cual aquí no valen normas diferentes de las de arriba. Sin embargo, es cierto (ἀλλα μέντοι) que anteriormente los ὀδυρμοί, etc., han sido excluidos de los discursos, y por lo tanto (οὐκοῦν) deben ser también abolidos en la ἁρμονία. Un simple silogismo, en el que la frase en cuestión es la *propositio maior.* Como tal, por consiguiente, nada puede ser objetivamente establecido como verdadero por aquel que habla sólo subjetivamente. Pienso que esto es lo que enseña la lógica.

[7] También el séptimo canto (H 253-488, para que el señor R. sepa de qué estoy hablando), en el que se menciona expresamente el mito de los Titanes, es relativamente reciente. Lo demuestra el recuerdo de un ἄθλον de Heracles; que «sea extraño respecto a lo que es verdaderamente homérico», se deduce del hecho de que allí se presupone una forma de la leyenda en que Aquiles vuelve a la batalla el día en que los troyanos combatieron junto a las naves después de la muerte de Patroclo. Aristarco se dio cuenta de ello, ya que él expurgó los vv. 475-476; también se dio cuenta Lachmann, que los conservó después de considerar atentamente la naturaleza del canto popular.

Ya he señalado que, con la diferencia de opiniones sobre la lírica entre los dos filólogos del futuro, el señor R. ha emitido también su juicio sobre el Arquíloco Nietzscheano, *el que duerme al sol del mediodía y es despertado por un toque del laurel apolíneo.* De este modo, él circunscribe esencialmente sus respuestas contra mí, amén de algunas impertinencias obligadas, a la ejecución de los yambos, la cual está estrechamente relacionada con la cuestión de la ejecución de la elegía. Para el señor R. esta cuestión ha quedado en la sombra, precisamente porque el señor Nietzsche la ha pasado por alto. Cree que Nietzsche tuvo *motivos especiales* para ello. Cierto que los ha tenido, ¡ya se ve dónde ha ido a parar su música primigenia! Ahora el señor R. la recupera. Él sigue fiel a la antigua opinión de los gramáticos, que nos llega por primera vez a través de Horacio, de que la ἐλεγεία proviene del ἔλεγος. Pero para toda la Antigüedad, las dos palabras semejantes han significado dos cosas completamente distintas (durante mucho tiempo a la elegía se la llama simplemente ἔπη), siendo César el que lo puso de relieve. Incluso admitiendo que en tiempos remotos, en una población no griega, el ἔλεγεῖον se haya convertido con el uso en ἔλεγος y después en ἐλεγεία, ¿con qué derecho podemos transferir a la ἐλεγεία la naturaleza específica del ἔλεγος? Que cada uno piense lo que quiera: o bien que el género más significativo, la mayoría de las veces épico, de la lírica helénica, el que encontramos sobre el tronco que ha desarrollado el *epos,* sea una rama más joven de aquel tronco, o haya salido de la misma raíz, o bien se derive de las melodías orgiásticas de la flauta de un pueblo bárbaro vecino de los jónicos: aquí se trata sólo de la ejecución de la elegía histórica, de las poesías de Calino, Arquíloco y de sus sucesores. Si no estaban vinculadas a la música, hemos sacado de ellas lo dionisíaco, y con ello las hipótesis de Nietzsche se evaporan en el aire. Para el canto se apoya el señor R. en tres pruebas, y desecha un testimonio contrario como tardío y de poca confianza. A Tirteo se le llama flautista, pero incluso con la «filología del futuro» el señor R. habría podido saber que en los ἐμβατήρια sonaba la flauta y ἄγετ' ὦ Σπάρτας debería conocerla bien. Plutarco confirma en *de mus. 8,* que las elegías de Mimnermo estaban compuestas musicalmente. Pero ¿qué se dice allí? Que había una melodía antigua, el κραδίας νόμος, que Mimnermo había tocado con la flauta (αὐλῆσαι o lo que quiere decir aquí, ejecutada con la flauta) ἐν ἀρχῇ γάρ ἐλεγεῖα μεμελοποιημένα οἱ αὐλῳδοί ἦδον[8]. También Sacada había compuesto, además de cantos, tales «elegías con música». ¿Para qué diablos ha añadido esta frase Heráclides Póntico (a quien parece atribuirse esta parte del escrito sobre la música), si estaba seguro de la naturaleza de la música, si sabía que todas las elegías de Mimnermo estaban destinadas al canto? ¿No será mejor ver en este pasaje una refutación directa de la opinión del señor R.? Sin embargo, es cierto que él tiene razón en una cosa. Me equivoqué cuando dije simplemente de Mimnermo que no era un músico. Sabemos que también era flautista como su Nanno. Pero vayamos al tercer testimonio, la prueba clave. Camaleonte (en *Athen.* XIV 620 c) habría testimoniado explícitamente que las poesías de Mimnermo y Focílides estaban compuestas musicalmente. Escuchemos: Ateneo dice que los homeristas de su tiempo (tal y como los describe Aquileo Tacio) habían prosperado primero bajo Demetrio Falero, Χαμαιλέων δὲ καὶ μελῳδηθῆναί φησιν οὐ μόνον τὰ Ὁμήρου ἀλλὰ καὶ τὰ Ἡσιόδου καὶ Ἀρχιλόχου, ἔτι δὲ Μιμνέρμου

[8] Plutarco, *Sobre la música,* VIII (2,150a): «Al principio los cantores cantaban con flauta las elegías, que eran composiciones musicales» [N. del t.].

καὶ Φωκυλίδου[9]. El texto continúa con una serie de *excerpta* en los que se atestigua que en el teatro poesías de distinta clase, por ejemplo, también los yambos, o bien eran recitadas (ῥαφῳδεῖν), o bien ejecutadas mímicamente (ὑποχρίνεσθαι). Es difícil entender que el señor R. haya podido utilizar este testimonio a su favor y que se haya atrevido a traducirlo así: *a las poesías se les ponía música. Se les puso música*, dice allí, y por lo tanto antes la tenían. El tipo de ejecución de la elegía y del yambo se equipara con el del *epos*. ¿Quizás también le puso música al *epos*? Camaleonte, que estaba *siempre bien informado*, y todos los testimonios prealejandrinos están de acuerdo en que la elegía no era cantada. Todo esto lo daba yo por supuesto, cuando cuestioné la ejecución musical de los yambos, y el señor R., que la sostiene, lo primero que hizo fue hacer tabula rasa de los testimonios de Camaleonte, Clearco y Lisania, que figuran juntos en aquel lugar del Ateneo. Pero también me he referido al hecho de que los *epodos* de Arquíloco no eran estróficos. Aquí el señor R. me quiere amedrentar y grita que Westphal los tiene por estróficos. Sus argumentos no tienen que ser muy fuertes, cuando prefiere luchar apoyándose en autoridades. Pero ciertamente, si los argumentos fuesen también tan comunes como la zarzamora, no nos impedirían por ahora el derecho a afirmar la composición simplemente dística de los *epodos* arquiloqueos, como es cierta la de los *epodos* horacianos[10]. Luego traje a la memoria la παραχαταλογή de los yambos que la tragedia derivó de ellos. El señor R. sostiene con Westphal una intromisión inmediata de la palabra (melodramática) en el canto. Por el contrario, yo creo, también con Westphal (*Proleg. zu Aeschyl.*, p. 200), que había una ejecución musical dentro de la parte hablada[11]. Por consiguiente, es mejor ante todo dejarlo a un lado. Pero ¿cómo se le habría ocurrido a Aristóxeno atribuir a Arquíloco la invención de la ῥυθμοποιία τῶν ἰαμβείων, si Arquíloco había inventado también su μελοποιία? (Ps. Plut., l.c. 28). Esto debería resolver razonablemente el punto controvertido; por consiguiente, contra mi hipótesis no habla ninguna instancia, al menos ninguna de aquellas a las que ha apelado el señor R.[12]. Basta con echar una simple mirada a los fragmentos para comprobar que frente a las elegías, los yambos y los epodos pierden importancia los otros metros; pero ¿cuándo he negado yo que Arquíloco se haya dedicado a la música? Lo que he negado es que él haya introducido el canto popular en la literatura, primero porque Homero lo había hecho ya hacía tiempo, segundo porque canción popular y lírica subjetiva son justamente lo opuesto. Al filólogo del futuro esto le parece demasiado trivial, le produce risa eso de «poesía por decirlo así anónima»; pero no le parece trivial al señor R. poner canto en vez de *canto popular* y entender con ello la lírica moderna, es decir, sub-

[9] «Camaleonte dice que también se puso música no sólo a los versos de Homero, sino también a los de Hesíodo, Arquíloco y, además, a los de Mimnermo y Focílides» [N. del t.].

[10] Es también digno de atención que Horacio en los *epodos* no habla nunca del canto de sus poesías, como en las odas. *Epod.* IX, 5 no se interesa por la poesía misma.

[11] De cualquier manera, no con el objeto de rendir tributo al lío pitagórico de números, llamado responso dialógico, sino con los ojos puestos en aquellos lugares en que los otros metros se mezclan con los yambos, como *Trach.*, 1080, *Phil.* 781, o aquello que está evidentemente dentro de las partes cantadas como *Hipp.* 818. Sería imposible averiguar algo más.

[12] El señor prof. extraordinario hubiera hecho mejor en dejar a un lado el pequeño canto triunfal olímpico, porque está escrito en metro yámbico, que aducirlo como documento para la ejecución de los yambos. Nadie creerá que él no conozca la diferencia de los géneros. Por el contrario, tendría que haberme reprochado que yo lo hubiese utilizado primero. L. von Sybel hace tiempo que había probado ya que eso no tiene nada que ver con Arquíloco y que *el canto tonal* en Píndaro se refiere a un himno arquiloqueo.

jetiva, de manera que se produzca un sentido completamente diverso. Sin embargo, *la historia griega nos informa de que Arquíloco habría introducido el canto popular en la literatura*; es decir, la historia griega no nos informa propiamente de nada, y esto lo admite el señor R.; si esta afirmación es correcta, yo soy demasiado tonto para comprenderla. Gracias a Dios, no tengo la sabiduría que puede comprender cómo una historia relata aquello que no está en sus relatos. Si el señor R. hubiese tenido la sombre de una prueba, seguramente que no lo habría callado. ¡El señor R. tiene el don de comprender las palabras de un hombre! *ecce signum:* Contra la hipótesis nietzscheana de la preexistencia de la música respecto al texto cantado yo he objetado que el texto todavía predomina en la primera κατάστασις (los músicos son al mismo tiempo poetas), «y sólo con la segunda comienza a usarse la música instrumental». El señor R. ha conseguido entender aquí *acompañamiento* musical, no sólo para enfrentar la *historia griega* contra una semejante locura de manicomio, sino para *mirar en un completo abismo de ignorancia.* Los dos señores miran *con satisfacción* a los *abismos*, pero no sólo a aquellos *dionisíacos*, donde todo es plano y simple; se enfurecen y hocican tanto en las palabras del adversario, hasta que no queda más que el abismo. Para mí, todo esto es demasiado peligroso. Junto a los abismos se produce fácilmente el vértigo: y la consecuencia del vértigo es la caída a lo más profundo.

Frente a la monotonía y a la esterilidad de mi polémica podría codiciar quizás otro rasgo dionisíaco: el de *la alegría de la contradicción originaria.* Ésta introduce todavía una variedad: no simplemente que cada afirmación *tiene siempre en sí una cola de cometa, la cual parecía señalar hacia lo incierto,* y que toda la teoría tiene en sí algo que me gustaría llamarlo heracliteo συνάδοντα διάδοντα συμφερόμενα διαφερόμενα[13]; también la polémica gana así una graciosa variación. Si yo sostengo una opinión generalmente aceptada frente a los *descubrimientos maravillosos*, repito maquinalmente mis manuales; pero si por una vez me atrevo a presentar una opinión propia (lo que no sucede con frecuencia, porque, gracias a Dios, no soy tan tonto como para pensar que puedo proporcionar novedades en todos los campos que se tocan aquí), me liquidan al momento contraponiéndome manuales en los que el filólogo del futuro, de repente, tiene una gran confianza. Bernhardy cree «que no se puede dudar sobre la estrecha relación entre Eurípides y Sócrates». El señor R. me aconseja que yo tenía, por tanto, que haberle seguido, puesto que él *debería haber tenido una cierta práctica en la crítica histórico-literaria.* Sin embargo, el señor R. tira por la borda un testimonio, en el que se dice que la elegía no ha sido una composición musical, porque *todo aquel que haya ejercido en cierta medida la crítica histórico-literaria de las fuentes,* debería reconocerlo *como tardío* y de poca confianza. *Bernhardy no lo ha reconocido.* Pero si los filólogos del futuro se hubiesen fijado con más atención en Bernhardy, al menos en lo que respecta a la relación entre los dos asesinos de la tragedia, hubiesen aprendido que no existe un influjo de Sócrates sobre Eurípides, ni siquiera podría existir por razones cronológicas. Pero el señor Nietzsche convierte a Eurípides en la *máscara de Sócrates*, deja que él encuentre en el estadio, donde no puede comprender la tragedia de sus predecesores, al otro espectador que le suceda lo mismo que a él; y, entonces, deja que Eurípides emprenda la batalla contra el drama tradicional, escribiendo él también tragedias de las que sólo habla el *nuevo demón* de Sócrates (*El Nac. de la Trag.*, p. 382), —lo cual sucedió en Atenas antes del 455, cuando el nuevo demón como μειράκιον, en el mejor de los casos, tallaba piedras

[13] Heráclito, 10 Diels: «Consonancias disonancias, acordes discordes» [N. del t.].

junto a su padre—. Ahora sabemos ya lo que sucede a partir de la tragedia: *Pues ahora el héroe virtuoso tiene que ser un dialéctico, ahora tiene que haber una unión necesaria y visible entre la virtud y el saber, entre la fe y la moral, ahora la solución trascendental de la justicia de Esquilo queda degradada al principio superficial e insolente de la «justicia poética», con su habitual deus ex machina.* (*El Nac. de la Trag.*, pp. 392-393). El señor R. nos quiere hacer creer que esto no se refiere a Eurípides; pero, ¿quién lo cree? Ni siquiera él mismo. Ahora bien, ¿de dónde viene este cambio en el drama? Son, dice Nietzsche, *las consecuencias de las tesis socráticas: «la virtud es el saber; se peca sólo por ignorancia; el virtuoso es el ser feliz»*. Por consiguiente, si Eurípides construye su tragedia sobre estas tesis, si el principio de que *toda cosa, para ser bella, debe ser consciente, principio paralelo* al socrático de que *toda cosa, para ser buena, debe ser consciente*[14], es una consecuencia de la doctrina socrática, y si Eurípides es la *máscara* de Sócrates, con todo esto se afirma que Eurípides aprueba los principios socráticos sobre los que basa su estética. Por otra parte, tan pronto como se prueba que Eurípides está en contradicción con las tesis socráticas, se echa por tierra no sólo el influjo socrático, sino también la estética euripídea formulada de este modo. Esto lo comprende quizás también el señor R. y se avergüenza de haber utilizado contra mí palabras que yo mismo prefiero no repetir. La explicación que da Nietzsche de la poesía euripídea la he atacado en su misma raíz: ninguna persona inteligente se volverá a acordar de ella. Pero, ¿por qué no me dirigí primero contra el principio que Eurípides, según Nietzsche, ha establecido directamente: *toda cosa, para ser bella, debe ser consciente?* Porque partiendo de las mismas expresiones del poeta, este principio no se puede ni rechazar ni probar: es una pura invención. Eurípides, por lo que sabemos, ha guardado silencio sobre las normas que él ha seguido en sus poesías[15].

Por consiguiente, no existe ninguna seguridad sobre la relación personal de los dos bárbaros críticos[16], ni se puede deducir ésta de un acuerdo de sus teorías. El señor

[14] Esto es ya una deformación de la doctrina socrática, pero evito intencionadamente provocar otro nuevo punto de diferencia.

[15] El señor R. puede pasar por alto esta observación y la siguiente, ya que ellas no le conciernen. De hecho, es sorprendente que Eurípides en más de un lugar se fije en Esquilo y en Sófocles, y, sin embargo, no toca casi nunca sus propios principios estéticos (mientras que sabemos bien, y no sólo por los cómicos, lo vivo que era el debate sobre problemas estéticos, y Sófocles, por ejemplo, se ha expresado de distintas maneras también sobre sus tendencias artísticas y las de los dramaturgos contemporáneos), sino que a menudo Eurípides plantea también cuestiones de física, retórica y política. En un contexto determinado, habla una vez de la disputa que las Musas provocan entre los dos poetas (*Androm.* 476) y desahoga su desprecio contra los ataques de la comedia (*Melanippe prisionera* 476) —quizás porque la *sabia Melanippe* había tenido una crítica menos favorable—; fuera de eso, no conozco nada más. Sólo veo una cosa: el poeta de Medea se lamenta gravemente de la incomprensión de la que es víctima el sabio y admite abiertamente que sin fama la poesía no proporciona ninguna satisfacción (vv. 215, 275, 542). Diez años después, cuando había emprendido otro camino y había tenido evidentemente más suerte con sus dramas político-patrióticos, la poesía le mantuvo en pie en la vejez (*Heracles*, 675); quizás entonces expresó la profunda palabra que sólo produce la poesía que ha surgido en el alma serena y gozosa del poeta (si los versos ciertamente euripídeos de *Las Suplic.* 180 pertenecen al drama, el texto no ha sido todavía saneado). Pero diez años después, poco antes de que él abandonase la patria amargado, Anfione pronunció su apología y, finalmente, cuando declara en Macedonia que es feliz el hombre que ha alcanzado el puerto, concluye con el terrible dicho, de que nada es más maravilloso que ver caer a los enemigos, con las palabras ὅτι καλὸν φίλον ἀεί (*Bacch.* 900). En estos pocos versos se condensa una buena parte de su historia.

[16] Weil ha expresado, de paso, que le parece que Eurípides sigue a Sócrates en la visión del amor. No lo creo. Pues la visión que tenía Sócrates del *eros* no se deduce con mayor facilidad del

R. también admite que la tradición, que el complaciente Nietzsche repite mecánicamente (*El Nac. de la Trag.*, p. 386), no puede pretender demostrar nada. Es cierto que él hace un intento de atribuir a la Picia trimetros yámbicos, en los cuales ella, presumiblemente por *courtoisie* hacia los trágicos públicamente alabados, se permite dos libertades en la versificación y en la lengua: una se encuentra aisladamente en Sófocles, la otra no aparece por ningún lado (Σοφοκλῆ entraría también en el verso como báquico). Pero finalmente, él, cediendo, reconoce —¡Oh, el método!— que al menos el primer verso del oráculo es poco elegante. Se contenta con el otro[17]. Sin embargo, ¿no debería convencernos *la afinidad profundamente sentida entre los dos sabios*? ¡Oh, sí! — si Pablo y Séneca también eran amigos. Por el contrario, si la leyenda hubiera sido distinta, aquellos que deberían haber estado bien informados de ella guardan silencio: contra este hecho, como contra todo lo que digo sobre Eurípides, el señor R. no ha aportado ninguna prueba; quizá porque no había *citas de chismes*, como siempre las llama cuando documento mis convicciones. Se encuentra también una vez una *cita de bromas*; como veremos enseguida, la han transformado en eso.

El señor R. piensa que Nietzsche debe tener razón al afirmar que el ditirambo era distinto de cualquier otro tipo de lírica coral, porque sus cantores serían *un coro de transformados por encantamiento en siervos de su dios*. Estos *siervos de dios* tendrían que ser los sátiros, de lo contrario no sería necesario ningún *encantamiento*, sino que todo cantor de una canción en honor de cualquier dios sería *transformado* del mismo modo. Esto es absurdo, y el señor R., que se da cuenta de ello, dice a continuación que Nietzsche *no cree en ningún lugar que el ditirambo fuera cantado por un coro de sátiros*. Quizá en el ínterin ha ido a mirar los fragmentos de Píndaro, en

---

Simposion de Jenofonte que del *Simposion* platónico y, por consiguiente, se pueden establecer dos sentidos: en primer lugar, que el *eros* socrático tenía como objeto sólo a los jóvenes, sin embargo su verdadero origen estaba en el goce físico de la forma bella; en segundo lugar, el significado de esta relación y el celo que tenían los socráticos son vistos en el elemento de la paideia; no sólo porque la juventud se educa con tal medio, sino también porque Ἔρως διδάσκει κἂν ἄμουσος ᾖ τό πρίν. [«Eros enseña al enamorado que en otro tiempo era rudo». N. del t.] (cfr., por ejemplo, Eschines en Aristid. XLV 23 Dind.). Pero en Eurípides, si bien aparece una vez el doble *eros* de Jenofonte y Pausanias (*Diktys* 342, por consiguiente ya en el año 431), encontramos una teoría completamente diferente: que nada es más bello que el amor, mientras éste no actúe como una pasión indomable. Porque entonces el amor sería la destrucción de la vida (*Iph. Aul.* 544, *Med.* 627, *Hipp.* 525). En otro lugar, también acompaña «al amor el sufrimiento y la alegría», como en Saffo y Cátulo, a los que el hombre no puede de ningún modo resistir (*Hipp.* 347, *Aiol.* 26). Pero aquí se trata siempre del amor sexual. Eurípides rechazaba el amor de los adolescentes, como lo demuestra el *Crisipo*, desgraciadamente casi imposible de reconstruir: allí Laio se justificaba por la violencia de su disposición natural. Por consiguiente, esto distingue absolutamente a Eurípides de Sócrates. Sólo queda un notable fragmento, el 889, en el que se amonesta a la juventud a que se dedique al amor, pues el que no haya sido consagrado en los dolores del amor es un bárbaro. Concluye de un modo sumamente significativo: χρῆσθαι δ' ὀρθῶς ὅταν ἔλθῃ: pues *eros* (esto es lo que dicen las palabras mutiladas del principio) debe ser un pupilo de la sabiduría, por lo tanto es el dios más dulce en el trato (aleja a los ἀγρίους τρόπους) y nos conduce a la esperanza (nosotros diremos: nos protege de la desesperación), porque nos trae un placer del dolor: *qui dulcem curis miscet amaritiem*. Con καί παρά λυπῶν τέρψιν τιν' ἔχων εἰς ἐλπίδ' ἄγει, creo que he mejorado mucho καίγαρ ἄλυπον. Pues quien goza de un placer sin dolor, ya no camina hacia la esperanza: éste posee completamente la felicidad. — Pero todo esto, me parece, es muy bello y poético, pero no socrático.

[17] El señor R. llega a argumentar que ya en la antigüedad este oráculo había sido condenado por el tipo de versificación. Lo cual no le impide ignorar la dificultad; también le gusta deducir de mis palabras, «por el momento no puedo indicar si el oráculo se encuentra en otras partes, además de en el escolio a la *Apología* platónica», que yo he querido decir que eso se encuentra allí.

los cuales el poeta, igual que en los himnos triunfales, habla personalmente a través del coro. Entre tanto, al señor R. le parece bien ignorar todo esto, y —puesto que quizá lo han golpeado los sagrados coribantes— se ríe de mí porque cito danzas en las que los cantores al servicio de otras divinidades también *se transforman por encantamiento*, es decir, representan mímicamente a los míticos servidores del dios[18]. Pero el verdadero κορυβαντιασμός viene a la luz con una *cita de bromas*. Para demostrar que el ditirambo no presupone de ninguna manera el elemento mímico, mencioné un pasaje persuasivo en el que Filocoro, hablando naturalmente del ditirambo de su tiempo, dice de él que los antiguos lo cantaban en la ofrenda (en el *simposion*)[19]. Esto era un punto decisivo contra el señor R., por eso él traduce el ἅπαξ εἰπημένον διθυραμβεῖν por *abandonarse a la alegría ditirámbica*, lo cual no sólo es una interpretación gratuita del señor R., sino también un solemne disparate, puesto que el mismo Filocoro habla de la celebración de los dioses en el canto; también habla de esto todo el pasaje del Ateneo, y sigue también —como se ve precisamente a partir de Filocoro— un texto de Arquíloco en el que éste habla del ditirambo que él sabe entonar para el dios, cuando es fulminado por el vino. Por lo tanto, una verdadera *cita de bromas*, ¿no?, que hace pedazos la tela de araña onírica de los señores y, por eso, no sólo engaña, sino que también es engañado por ella.

Pero señor R., usted puede citar incluso hasta las cosas más banales, puede aducir con un enfático *se puede leer* un par de pasajes citados hasta la saciedad, en donde se habla del origen de la tragedia; esto no es una *sabiduría de estudiante*, esto es un material completamente nuevo —aunque sea la *Poética* de Aristóteles. Bromas aparte, esto es inaudito, ya que para él la tragedia surge de *una representación seria, dirigida a suscitar un dolor quejumbroso*, y afirma además que *no rechaza ni tergiversa ninguno de los datos* que él aduce. Entre ellos se encuentra también el lugar clásico de la *Poética*, en el que Aristóteles trata del desarrollo de la tragedia, el lugar que cons-

[18] Es bastante significativo que los trágicos más antiguos hayan introducido en el drama tanto las cariátides como la pírrica; y es significativo que se relacione a las danzas de las cariátides con el μῦθος dórico, por no hablar de los *deikelistai* y de los otros disfraces que han llevado a la comedia. Es cierto que he pensado, sin tener razón, en las danzas de los coribantes, que no tienen nada que ver aquí; allí danzan y hacen ruido los consagrados. El señor R. se escandaliza de *coribantiast*, palabra formada a partir de κορυβαντιασμός; de acuerdo, pero que me de a cambio las danzas de la tragedia y del drama satírico, a las que él me remite, *para robustecer mi capacidad intelectual*, o incluso el γέρανος que no tiene nada que ver con el servicio de ningún dios. Hubiera sido mejor que me reprochase el error de haber llamado báquico al hiporquema apolíneo: ésta sí que era una cosa que había que censurar con perfecto derecho y razón. Lo que dice sobre el nuevo ditirambo no afecta a mi explicación de que es tonto juzgar un género que no se conoce. ¿O quizá el señor R. lo conoce, él que hace de Filóxeno un precursor de Timoteo y que, cuando Aristóxeno se duele de que en su tiempo «la música es θεατρική», refiere esto a la tragedia, la cual desde hacía tiempo había sido privada completamente , o casi, del coro y, además, estaba casi moribunda?

[19] *Athen.* XIV, 629a: οἱ παλαιοὶ σπένδοντες οὐκ ἀεὶ διθυραμβοῦσιν, ἀλλ' ὅταν σπένδωσι, τὸν μὲν Διόνυσον ἐν οἴνῳ καὶ μέθῃ τὸν δ' Ἀπόλλωνα μεθ' ἡσυχίας καὶ τάξεως. Ἀρχίλοχος γοῦν φησίν κτε. El manuscrito es así insostenible; pero el cambio de Hermann μέλπουσι, que no es simple para el Marciano, no toca el punto de la corruptela, ni el concepto: ellos no cantan siempre en la ofrenda el ditirambo, sino... —y aquí no sigue ninguna definición limitadora. Sea como fuere, es evidente que σπένδοντες y ὅταν σπένδωσι no pueden subsistir uno junto al otro. Si se elimina el primero como una glosa, entonces se obtiene la única contraposición satisfactoria: no siempre, sino que hubo una época en la que en el *Simposion* cantaban el ditirambo, porque a Dioniso lo celebraban en la embriaguez y a Apolo en la sobriedad. Meineke ha visto que esta última alusión se refiere a algo que falta ahora. Él creía que eran versos estrafalarios de Arquíloco. ¿No basta con suponer que Ateneo haya omitido una parte de la argumentación de Filocoro?

tituye desde siempre la piedra angular en este campo de investigación: ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὀψὲ ἀπεσεμνύνθη[20]. Pero, ¿acaso no quieren los albañiles de las obras oníricas arrojar fuera esta piedra angular? Confío en que esa piedra sea para ellos la piedra de escándalo contra la que se precipiten. Yo, al menos, me siento liberado de la fatiga de tener que malgastar todavía una sola palabra sobre una hipótesis que Aristóteles contradice tan claramente, como si lo hiciese casi a propósito. Sólo quiero abordar ahora la solución de esa dificultad que ellos mismos se han creado, la doble naturaleza de los sátiros, porque demuestra lo que saben de arte figurativo tanto el señor R. como su amigo. Si el drama satírico, en cuanto evolución natural de la naturaleza del sátiro, no tiene valor, los otros pasos literarios de la Antigüedad sobre estos miembros del *thiasos* dionisíaco son tan escasos que uno puede olvidarse de ellos[21]. Sin embargo, son miles los testimonios del arte figurativo, sobre todo los de la cerámica. Éstos nos demuestran cómo se figuraban en aquel tiempo a los sátiros; demuestran que, si en el arte más reciente nos encontramos junto al tipo rudo también figuras bellas y nobles, de rasgos humanos, del *thiasos* dionisíaco, esta aparición no tiene su fundamento *en la conciencia que se remonta a una tradición antiquísima de la primera imagen del ser humano anterior a toda civilización y entusiásticamente desencadenado,* sino más bien en aquella tendencia artística que creó, a partir de las carcajadas del monstruo, el ideal meduseo, ante el cual nosotros «sentimos duplicada nuestra humanidad», y que transformó al Argos bicéfalo con cien ojos en el joven vigoroso y al «niño de Isis con el dedo en la boca» en Harpócrates; y que convirtió al repugnante monstruo domado por Heracles, representado en el friso de Assos y en muchos vasos antiguos, en el tritón de la *Galería de las estatuas*[22]. Esta tendencia artística es una pura emanación del espíritu helénico, el cual creó para sí seres éticos en lugar de las potencias naturales informes que él llevó consigo desde su patria aria, es decir, creó seres como dioses con sentimientos humanos; y en lugar de fetiches semitas y de *monstra* de la India y de Egipto, confirió la divinidad a las imágenes de los seres sobrenaturales sólo con la humanidad elevada a eterna belleza: a la que también nosotros podemos acercarnos sólo mediante la adoración. Pero la historia nos informa quién es el que ha transformado el *thiasos* dionisíaco: Praxíteles. Aunque el destino no nos ha permitido ver ni siquiera una sola de sus obras, debemos situar a este poderoso hombre entre los más grandes de su pueblo, cuyo espíritu ha generado las ideas que, aunque débiles y aplanadas, vivifican todavía en una eterna juventud sarcófagos y urnas. Dejemos que los filólogos del futuro sigan disfrutando de sus *hombres*

[20] Aristóteles: *Poética*, 1449 a: «Sólo en un momento relativamente alejado de sus orígenes, es decir, cuando se distanció de las fábulas breves y del estilo jocoso mediante el abandono de todo elemento satírico, consiguió su propia extensión y seriedad» [N. del t.].

[21] Para mí sigue siendo actual únicamente un testimonio que es tan evidente como el de Aristóteles. Dioscórides mantiene sobre la tumba de Sófocles la máscara de una κούριμος de Σκίρτος ὁ πυρριγέμειος.

[22] La belleza indescriptible de esta obra resplandece más que la réplica de la *Galleria lapidaria*, a la que le falta desgraciadamente la cabeza. Ésta demuestra del modo más convincente, así como «lo pictórico» en el modo de tratar la carne, que aquí tenemos la obra de un arte que presupone los descubrimientos de Lisipo. Como Escopas esculpió un tritón, nos muestra un torso en Berlín espléndidamente concebido. Un ser de estas características es distinto a las figuras del friso de Múnich, las cuales se parecen más a las κήτη. Éstas, como las figuras de Rafael, son modelos de un género: aquí está representado el tritón, el mar obstinadamente ondulante, que entre las olas que se levantan contra la tempestad ofrece al enemigo su monstruoso peto. — ¡Me estoy perdiendo!

originarios con patas de macho cabrío y sigan teniendo la osadía de aducir para sus fines un par de testimonios de poetas tardíos. — ¿Qué les importa el arte figurativo? ¿Qué importancia tiene que Gerhard, en su obra juvenil *Del dio Fauno,* haya liquidado precisamente estos pasajes? Dejemos que ellos entreguen a Apolo la cabeza de Medusa, y luego tengan la osadía de comprender con esto la égida sobre la cual ha sido fijada una cabeza de Medusa, *como algo que tiene un efecto petrificante.* — ¿Qué les importa Homero, aquel espléndido canto en que Apolo sacude a la égida y entonces los Aqueos delante de ella se olvidan de la impetuosa defensa, aquel canto del que el artista toma el motivo del Apolo que sacude la égida? Dejémosles que se interesen por la honestidad de los etruscos y que tengan la insolencia de afirmar que los etruscos *han tomado de los griegos sólo las imágenes más sombrías de una fantasía nocturna funeraria.* — ¿Qué les importan los esgrafiados de los espejos etruscos? Estoy harto de esta disputa mezquina. Por doquier el arte invita a que se disfrute de una forma edificante, por todas partes las lápidas conmemorativas de hace milenios me incitan a una meditación consciente. — ¿Tendré entonces que perder el tiempo y las energías con las tonterías y estupideces de un par de cerebros corrompidos? Me da asco. Pues, ¿toda disputa sobre opiniones particulares, aunque se trate de puntos fundamentales, no se queda sólo en la superficie de las diferencias entre los filólogos del futuro y yo? ¿Quizás he emprendido la batalla contra ellos, porque tenía que reprobar concepciones distorsionadas, errores burdos y, en general, pecados filológicos? ¿O fueron la tendencia, la visión del arte en general, el método de la ciencia, los que me impulsaron internamente a contrastar tales esfuerzos? No, aquí se abre un abismo que no se puede colmar. Para mí la idea suprema es el desarrollo del mundo según las leyes de la vida y de la razón: me vuelvo agradecido a los grandes espíritus que han arrancado al mundo, avanzando paso a paso, sus secretos; trato de acercarme, admirado, a la luz de la eterna belleza que irradia el arte en cualquiera de sus manifestaciones. Me consagro voluntariamente a la ciencia, que llena mi vida, esforzándome en seguir sus huellas, al tiempo que libera mi juicio. Aquí he visto que se negaba el desarrollo de milenios; aquí se suprimen las revelaciones de la filosofía y de la religión, para que un pesimismo confuso y descolorido exhiba en la desolación su gesto agridulce. Aquí han aniquilado las imágenes divinas, con las que poesía y arte pueblan nuestro cielo, para adorar en su polvo la imagen divina de Richard Wagner. Aquí se ha derribado el edificio del genio brillante y del celo infinito, para que un soñador ebrio pudiese echar una mirada sorprendentemente profunda en los abismos dionisíacos: no soporto todo esto, pues —habla por mí uno más grande— «afrentas semejantes actúan sobre nuestro entendimiento como cosas absurdas, pero como blasfemias sobre nuestro sentimiento. Nos parece temerario e inicuo por parte de un ser humano particular enfrentarse con tanta desfachatez a aquello de donde él procede y gracias a lo cual también tiene la exigua razón de la que abusa». Mi «sentimiento herido ha reaccionado de un modo religioso»; y también se podrá perdonar, si en mi polémica he sobrepasado aquí y allá los límites de lo permitido. Todo aquel que juzgue de un modo desapasionado, reconocerá que he polemizado honradamente y que para mí se trata de la causa de la verdad. Ésta puede triunfar ciertamente también sin mí, y pronto la rápida corriente del tiempo arrastrará estas hojas lo mismo que las de mis adversarios; sin embargo, no me arrepiento de haber comenzado y llevado a cabo una polémica, que verdaderamente no podía proporcionarme ni gloria, ni provecho, ni satisfacción, a la cual no me han movido ni la necesidad, ni las exhortaciones ajenas. Fue la voz del deber que me decía que había que tener alta la bandera bajo la cual se combate.

He escrito esto para que se sepa que no sólo me importa defenderme de los ataques que se han perpetrado contra mí. No hubiera sido necesario, pues —habla de nuevo alguien más grande— «el exponer de una forma altanera cosas inventadas de una forma irreflexiva, el distorsionar deshonestamente y el refutar cínicamente cualquier objeción y, sobre todo, la intención clara de crearse una competencia exclusiva, todo ello son artes mediante las cuales son deslumbrados y aterrorizados, pero sólo por poco tiempo, los ingenuos, los ignorantes y los cobardes; los demás, sin embargo, apartan con repugnancia la mirada cuando aparece una forma de pensar que ha renunciado a su propia estima».

Roma, 22 de diciembre de 1872

FRIEDRICH NIETZSCHE

OBRAS COMPLETAS

Edición dirigida por Diego Sánchez Meca

Traducciones, introducciones y notas de Jaime Aspiunza (Univ. del País Vasco), Manuel Barrios Casares (Univ. de Sevilla), Joan B. Llinares (Univ. de Valencia), Marco Parmeggiani (Univ. de Málaga), Diego Sánchez Meca (UNED), Luis E. de Santiago Guervós (Univ. de Málaga) y Juan Luis Vermal (Univ. de las Islas Baleares).

PLAN DE ESTA EDICIÓN

Volumen I. ***Escritos de juventud.*** Introducciones, traducción y notas de Joan B. Llinares, Diego Sánchez Meca y Luis E. de Santiago Guervós, Tecnos, Madrid, 2011.

Esbozos autobiográficos y apuntes filosóficos de juventud (1858-1869); *El nacimiento de la tragedia*; Escritos preparatorios (*El drama musical griego, Sócrates y la tragedia, La visión dionisíaca del mundo*); *Sobre el futuro de nuestras instituciones educativas*; *Cinco prólogos a cinco libros no escritos*; *Una palabra de año nuevo al redactor del semanario* En el nuevo Reich; *La filosofía en la época trágica de los griegos*; *Verdad y mentira en sentido extramoral*; *Exhortación a los alemanes*; *Consideraciones intempestivas I, II, III y IV*; La polémica sobre *El nacimiento de la tragedia* (con los textos de Erwin Rohde, Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf y Richard Wagner).

Volumen II. ***Escritos filológicos.*** En preparación.

Teognis de Megara; *Sobre las fuentes de Diógenes Laercio*; Conferencias en la Sociedad filológica de Leipzig; *Homero y la filología clásica*; *Enciclopedia de la filología clásica*; *Introducción a la tragedia de Sófocles*, *Historia de la literatura griega I, II* y *III*; *Los filósofos preplatónicos*; *Introducción al estudio de los* Diálogos *de Platón*; Escritos varios sobre lenguaje y retórica; *El culto griego a los dioses*.

Volumen III. ***Obras de madurez I.*** En preparación.

Humano, demasiado humano I y *II*; *Aurora*; *Idilios de Mesina*; *La gaya ciencia.*

Volumen IV. ***Obras de madurez II.*** En preparación.

Así habló Zaratustra; *Más allá del bien y del mal*; *Crepúsculo de los ídolos*; *La genealogía de la moral*; *El caso Wagner*; *Nietzsche contra Wagner*; *El Anticristo*; *Ecce homo*.

FRIEDRICH NIETZSCHE

FRAGMENTOS PÓSTUMOS

Versión íntegra en castellano
(1869-1889)

Edición dirigida por Diego Sánchez Meca

PLAN COMPLETO DE ESTA EDICIÓN

Volumen I. ***Fragmentos Póstumos 1869-1874.*** Traducción, introducción y notas de Luis E. de Santiago (Universidad de Málaga), Tecnos, Madrid, 2007 (2.ª ed., corregida y aumentada, 2010).

Este volumen incluye la «Introducción general» redactada por Diego Sánchez Meca y abarca los apuntes y fragmentos preparatorios de *El nacimiento de la tragedia*, las *Consideraciones Intempestivas* y los trabajos de la primera época de Nietzsche como profesor en la Universidad de Basilea. Son los años de su amistad con Richard Wagner con quien comparte una concepción propiamente romántica de la música y una declarada veneración por Schopenhauer.

Volumen II. ***Fragmentos Póstumos 1875-1882.*** Traducción, introducción y notas de Manuel Barrios (Universidad de Sevilla) y Jaime Aspiunza (Universidad del País Vasco), Tecnos, Madrid, 2008.

A partir de 1875 Nietzsche empieza el que se conoce como su período «ilustrado». Es decir, cuando tiene lugar su distanciamiento de las ideas románticas y la configuración de su peculiar método genealógico con el que lleva a cabo una inusual forma de crítica al conjunto de la cultura occidental. Es la época de *Humano, demasiado humano*, de *Aurora* y de *La gaya ciencia*.

Volumen III. ***Fragmentos Póstumos 1882-1885.*** Traducción, introducción y notas de Diego Sánchez Meca (UNED) y Jesús Conill (Universidad de Valencia), Tecnos, Madrid, 2010.

En este volumen se recogen todos los apuntes, esbozos y materiales tanto conceptuales como poéticos que Nietzsche elaboró paralelamente a la composición de los

cuatro libros de que consta su *Así habló Zaratustra*. Parece que su intención fuera escribir una especie de «antievangelio» que, utilizando la figura del filósofo persa Zaratustra, sirviese como resorte a esa transvaloración de los valores cristianos que constituye el centro de su mensaje filosófico. Está ya en plena época de filósofo errante, viajando sin cesar por el centro y el sur de Europa.

Volumen IV. ***Fragmentos Póstumos 1885-1889.*** Traducción, introducción y notas de Joan B. Llinares (Universidad de Valencia) y Juan L. Vermal (Universidad de las Islas Baleares), Tecnos, Madrid, 2006 (2.ª ed., 2008).

Este cuarto volumen recoge los fragmentos de la época más productiva del filósofo, cuando escribe sus obras más polémicas (*Más allá del bien y del mal, Crepúsculo de los ídolos, La genealogía de la moral, El Anticristo, Ecce homo*) y cuando ya han tomado forma y articulación las principales ideas y temas de su pensamiento maduro. Contiene todos los materiales y fragmentos preparatorios para la gran obra *La voluntad de poder* que nunca llegó a redactar.